كتابات نقدية ١١

مقدمة في نظرية الأدب

تأليف: تيري إيجلتون

ترجمة: أحمد حسان

سبتمبر ١٩٩١

الهيئة العامة لقصور الثقافة

كتابات نقدية [11]

مقدمة في نظرية الأدب

تأليف: تيري إيجلتون

ترجمة: أحمد حسان

سبتمبر ١٩٩١

كتابات نقدية

سلسلة شهرية

يصدرها

الهيئة العامة

لقصور الثقافة

رئيس مجلس الإدارة ورئيس التحرير

حسين مهران

مدير التحرير

فؤاد قنديل

الإشراف الفني

سعيد عباس

المراسلات: باسم مدير التحرير

١٦ ش أمين سامي - القصر العيني - القاهرة - رقم بريدي: ١١٥٦٢

هذه ترجمة كاملة لكتاب :

LITERARY THEORY

An Introduction

Terry Eagleton

1988

إلى

تشارلز سـوان

و

رايموند ويليامز

تيرى إيجلتون

محاضر فى النظرية النقدية بجامعة أوكسفورد

من بين كتبه :

- مقدمه فى نظرية الأدب (١٩٨٣)
- اغتصاب كلاريا (١٩٨٢)
- فالتر بنيامين (١٩٨١)
- النقد والايديولوجيا (١٩٧٦)
- الماركسية والنقد الأدبى (١٩٧٦)
- ايديولوجيا الجمالى (١٩٩٠)

المحتــويات

تصـديـر ٩
مقدمة : ما هو الأدب ؟ ١١
١ ـ صعود الإنجليزية ٣١
٢ ـ الفينومنولوجيا ، والتأويل ، ونظرية التلقى ٧٣
٣ ـ البنيوية والسيميوطيقا ١١٥
٤ ـ ما بعد ـ البنيوية ١١٥
٥ ـ التحليل النفسى ١٨٣
خاتمة : النقد السياسى ٢٣١

تصدير

إذا اراد المرء أن يحدّد تاريخاً لبدايات التحوّل الذى اجتاح نظرية الأدب فى هذا القرن ، فليس اختياراً سيئاً أن يستقر على عام ١٩١٧ ، وهو العام الذى نشر فيه الشكلى الروسى الشاب فيكتور شكلوفسكى Victor Shklovsky مقاله الرائد « الفن بوصفه أداة » . فمنذ ذلك الحين ، وخصوصاً خلال العقدين الأخيرين ، حدث ازدهار مذهش لنظرية الأدب : فقد طرأ تحوّل عميق على ذات معنى « الأدب » ، و« القراءة » و « النقد » . لكن لم ينتشر بعد سوى القليل من هذه الثورة النظرية خارج دائرة المتخصصين والمتحمّسين : وما زال أمامها أن تمارس كامل تأثيرها على طالب الأدب وعلى القارىء العام .

وهذا الكتاب يطرح على نفسه مهمّة تقديم تقرير شامل على نحو معقول عن نظرية الأدب الحديثة لمن تكون معرفتهم السابقة بالموضوع ضئيلة أو معدومة . ورغم أن مشروعاً كهذا يتضمن ، بالطبع ، ضروباً من الحذف والمبالغة فى التبسيط ، فقد حاولت أن أجعل الموضوع شعبياً ، لا مبتذلاً . وحيث أنه لا توجد ، فيما أعتقد ، طريقة « محايدة » ، غير تقييمية لتقديمه ، فقد دافعت طول الوقت عن قضية بعينها ، مما أرجو أن يزيد من قيمة الكتاب .

لاحظ الاقتصادى ج. م. كينز J. M. Keynes ذات مرة أن أولئك الاقتصاديين الذين لا تروقهم النظرية ، أو يزعمون أنهم يُدبرون امرهم على نحو افضل بدونها ، واقعون ببساطة فى قبضة نظريةٍ أقدم . ويصدق ذلك أيضاً على طُلّاب الأدب ونقّاده . ويشكو البعض من أن نظرية الأدب سرّية

esoteric* لدرجة مستحيلة - وهؤلاء تراودهم الريبة فى أنها وكر ملغز، نخبوى ، قريب الشبه بالفيزياء النووية . صحيح أن « التربية الأدبية » لا تشجّع التفكير التحليلى بوجه خاص ؛ لكن الحقيقة أن نظرية الأدب ليست أصعب من بحوث نظرية عديدة ، بل إنها أسهل بكثير من بعضها . وإننى لأرجو أن يساعد هذا الكتاب فى إزالة الغموض لدى من يخشون أن يكون الموضوع أبعد من متناولهم . كذلك يحتج بعض الطلاب والنقاد بأن نظرية الأدب « تُقحم نفسها بين القارىء وبين العمل » . والجواب البسيط على ذلك هو أننا ، بدون نظرية من نوع ما ، مهما كانت ضمنية وغير تأمليّة ، لن نعرف ما هو « العمل الأدبى » بالدرجة الأولى ، ولا كيف نقرأه . إن العداء للنظرية يعنى فى العادة معارضة نظريات الآخرين ونسيان نظرية المرء . وأحد أهداف هذا الكتاب رفع ذلك الكبت والسماح لنا بأن نتذكر .

« تيرى إيجلتون »

---

* خفية ، للخاصة دون غيرهم . وكانت الكلمة لدى قدماء اليهود تشير إلى الكتابات التى تخفى فى المعبد ولا تظهر فى قائمة الكتب المعتمدة ، ولا يطلع عليها سوى خاصة الكهنة ـ م

مقـــدمة
ما هو الأدب ؟

إذا كان هناك شيء نسميه نظرية الأدب ، فإن من البديهي أن يكون هناك شيء إسمه الأدب تكون هذه النظرية نظريته . يمكننا ، إذن ، أن نبدأ بطرح السؤال : ما هو الأدب ؟

جرت محاولات متعددة لتعريف الأدب . فمثلاً ، يمكنك تعريفه بأنه الكتابة « التخيلية » بمعنى القصص الخيالى Fiction ـ اى الكتابة التى ليست صادقةً حرفياً . لكن حتى ابسط تأمل فيما يضمُّه الناس عادة تحت عنوان الادب يوحى بأن ذلك لن يكون كافياً . فالأدب الإنجليزى فى القرن السابع عشر يضم شكسبير Shakespeare ، ووبستر Webster ، ومارفل Marvell ، وميلتون Milton ؛ لكنه يتسع كذلك لمقالات فرنسيس بيكون Francis Bacon ، ومواعظ جون دون John Donne ، وسيرة بانيان Bunyan الذاتية الروحية ، وكل ما كتبه السير توماس براون Thomas Browne . ويمكن ، إذا اقتضت الضرورة ، اعتبار أنه يشمل كتاب لوياثان Leviathan لهوبز Hobbes وكتاب تاريخ التمرد History of the Rebellion لكلارندون Clarendon . ويضم الأدب الفرنسى فى القرن السابع عشر ، بالإضافة إلى كورناى Corneille وراسين Racine ، حِكَم لاروشفوكوه La Rochefoucault ، وخطب بوسويه Bossuet الجنائزية ، ومبحث بوالوه Boileau فى الشعر ، ورسائل مدام دى سيفينييه Madame de Sévigné إلى ابنتها ، وفلسفة ديكارت Descartes وباسكال Pascal . كما يتضمن الأدب الإنجليزى فى القرن التاسع عشر ، عادةً ، لامب Lamb (رغم انه لا يتضمن بنتام Bentham) ، وماكولاى Macaulay (لكن ليس ماركس Marx) ، وميل Mill (لكن ليس داروين Daruin او هربرت سبنسر Herbert Spencer) .

يبدو ، إذن ، من غير المحتمل أن يقودنا التمييز بين « الحقيقة » و « الخيال » إلى بعيد ، وليس السبب الوحيد لذلك أن التمييز نفسه موضع شك في العادة . فقد جادل البعض ، على سبيل المثال ، بأن التعارض الذى نقيمه بين الصدق « التاريخى » والصدق « الفنى » لا ينطبق على الاطلاق على الملاحم الأيسلندية* المبكّرة[1] . وفي الأدب الانجليزى في أواخر القرن السادس عشر وأوائل القرن السابع عشر ، يبدو أن كلمة « رواية » كانت تستخدم لكل من الأحداث الحقيقية والخيالية ، وحتى التقارير الصحفية لم تكن لتعتبر حقيقية . لم تكن الروايات والتقارير الصحفية حقيقية بصورة واضحة ولا خيالية بصورة واضحة : ببساطة ، لم تكن تمييزاتنا القاطعة بين هاتين الفئتين سارية[2] . لا شك أن جيبون Gibbon اعتقد أنه يكتب الحقيقة التاريخية ، وربما اعتقد ذلك مؤلفو سفر التكوين ، لكن البعض يقرأهم الآن على أنهم « حقيقة » بينما يقرأهم آخرون على أنهم « خيال » ؛ ومن المؤكد أن نيومان Newman ظن أن تأملاته اللاهوتية حقيقية لكنها الآن تعد « أدباً » بالنسبة لقراء عديدين . وعلاوة على ذلك فإن « الأدب » إذا كان يشمل الكثير من الكتابات « الحقيقية » ، فإنه يستبعد كذلك الكثير من القصص الخيالى . فمسلسلات سوبرمان المصوّرة وروايات ميلز وبون Mills & Boon خيالية لكنها عموماً لا تُعدّ أدباً ، وبالتأكيد لا تُعدّ « الأدب » بالحروف الكبيرة . وإذا كان الأدب كتابة « إبداعية » أو « تخيلية » ، فهل يوحى ذلك بأن التاريخ ، والفلسفة ، والعلوم الطبيعية غير إبداعية وغير تخيلية ؟

ربما كان المرء بحاجة إلى تناول من نوع مختلف تماماً . ربما كان الأدب قابلاً للتعريف ليس وفقاً لكونه خيالياً أو « تخيلياً » ، بل لأنه يستخدم اللغة بطرق خاصة . ووفقاً لهذه النظرية يكون الأدب نوعاً من الكتابة يمثل ، كما يقول الناقد الروسى رومان ياكوبسون Roman Jakobson ، عنفاً منظماً يُمارس على الحديث العادى . الأدب يُحوّل ويكثّف اللغة العادية ، ويحيد بانتظام عن حديث كل يوم . لأنك لو اقتربت منى في محطة أتوبيس وغمغمت

---

* Saga : حكاية نثرية بطولية في الأدب الأيسلندى القديم ، مجموعة أساطير تدور حول شخص بعينه م

«Thou Still unravised bride» «of quietness»* فإننى أدرك على الفور أننى فى حضرة الأدبى . وأنا أعرف هذا لأن نسيج ، وإيقاع ، ورنين كلماتك يتجاوز معناها المجرد - أو كما يعبر عن ذلك النحويون بطريقة أكثر تقنية ، أن هناك عدم تناسب بين الدالات والمدلولات . إن لغتك تلفت الانتباه إلى نفسها ، تتباهى بوجودها المادى ، مثلما لا تفعل عبارات من قبيل « ألا تعلم أن السائقين مضربون ؟ » .

هذا هو بالفعل تعريف « الأدبى » الذى قدمه الشكليون الروس ، الذين كان بين صفوفهم فيكتور شكلوفسكى ، ورومان ياكوبسون ، وأوسيب بريك Osip Brik ، ويورى تينيانوف Yury Tynyanov ، وبوريس آيشنباوم Boris Eichenbaum ، وبوريس توماشيفسكى Boris Tomashevsky . وقد ظهر الشكليون فى روسيا خلال السنوات السابقة على الثورة البلشفية عام ١٩١٧ ، وازدهروا طوال العشرينات ، حتى أسكتتهم الستالينية بكفاءة . ولأنهم كانوا مجموعة مقاتلة وجدالية من النقاد ، فقد رفضوا المذاهب الرمزية شبه - الصوفية التى أثرت على النقد الأدبى السابق عليهم ، وبروح عملية ، علمية ، حوّلوا الانتباه إلى الواقع المادى للنص الأدبى ذاته . فعلى النقد أن يفصل الفن عن التصوف ويشغل نفسه بالكيفية التى تعمل بها النصوص الأدبية بالفعل : ليس الأدب ديناً - زائفاً أو سيكولوجيا - زائفة أو سوسيولوجيا زائفة ، بل تنظيماً خاصاً للغة . وله قوانينه ، وبنياته ، وأدواته النوعية التى يجب أن تُدرس فى ذاتها بدل أن تختزل إلى شىء آخر . فالعمل الأدبى ليس مركبةً لنقل الأفكار ، ولا انعكاساً للواقع الاجتماعى ، ولا تجسيداً لحقيقة مفارقة (متعالية Transcendental) : إنه حقيقة مادّية ، ويمكن تحليل أدائه مثلما يمكن للمرء أن يفحص ماكينة . إنه مكوّن من كلمات ، وليس من موضوعات أو مشاعر ، ومن الخطأ اعتبار أنه تعبير عن عقل مؤلف ما . فعمل بوشكين يوجين أو ينجين Eugene Ongin* ، كما لاحظ أوسيب بريك بتباهٍ ذات مرة ، كان سيكتُب حتى لو لم يعش بوشكين Pushkin .

---

* أنت ياعروس السكينة التى لم تنتهك - م

* يوجين اونيجين : ملحمة شعرية كتبها بوشكين (١٧٩٩ - ١٨٣٧) .

كانت الشكلية في جوهرها هي تطبيق اللغويات Linguistics على دراسة الأدب ؛ ونظراً لأن اللغويات المعنية كانت من نوع شكلي ، تهتم ببنيات اللغة أكثر من اهتمامها بما قد يقوله المرء فعلاً ، فقد تغاضى الشكليون عن تحليل « المضمون » الأدبي (حيث يكون المرء على الدوام عرضة لغواية الدخول إلى علم النفس أو علم الاجتماع) إلى دراسة الشكل الأدبي . وبدلاً من أن ينظروا إلى الشكل على أنه التعبيرَ عن المضمون ، جعلوا العلاقة تقف على رأسها : فالمضمون هو مجرّد « الحافز » للشكل ، مجرد مناسبة أو فرصة لنوع خاص من التدريب الشكلي : فرواية دون كيخوته Don Quijote* ليست رواية « عن » الشخصية التي تحمل هذا الاسم : بل إن الشخصية هي مجرد أداة للجمع بين أنواع مختلفة من التقنية الروائية . كذلك لن تكون مزرعة الحيوانات Animal Farm** بالنسبة للشكليين ، مجازاً عن الستالينية ، بل إن الستالينية ، على العكس ، ستقدم ببساطة فرصةً مفيدة لبناء مجاز . هذا الاصرار الشاذ هو الذى أكسب الشكليين سمعتهم التحقيرية من جانب خصومهم ؛ ورغم أنهم لم ينفوا أن للفن علاقة بالواقع الاجتماعي ـ فبعضهم في الحقيقة كانوا وثيقي الصلة بالبلاشفة ـ فقد زعموا بصورة استفزازية أن تلك العلاقة ليست هي عمل الناقد .

بدأ الشكليون بالنظر إلى العمل الأدبي على أنه تجميع اعتباطي « للأدوات » بدرجة أو بأخرى ، وفي وقت لاحق فقط توصلوا إلى النظر إلى هذه الأدوات على أنها عناصر مترابطة فيما بينها أو « وظائف » ضمن نسق نصّي كليّ . وتضمّنت « الأدوات » الجرْس ، والمخيِّلة ، والإيقاع ، وبناء الجملة ، والوزن ، والقافية ، والتقنيات الروائية ، وفي الحقيقة كل رصيد العناصر الشكلية الأدبية ؛ وكان العامل المشترك بين كل هذه العناصر هو تأثير « الإغراب » أو « نزع الألفة » . فالشيء النوعي بالنسبة للغة الأدبية ، ما يميِّزها عن أشكال الخطاب الأخرى ، هو أنها « تشوِّه » اللغة العادية بطرق متنوعة . فتحت ضغط الأدوات الأدبية ، تتكثف اللغة العادية ، وتتركز ،

* دون كيخوته : الرواية الشهيرة لميجيل دى ثربانتس سابدرا (١٥٤٧ ـ ١٦١٦) .

** مزرعة الحيوانات : رواية أورويل (١٩٠٣ ـ ١٩٥٠) كتبها عام ١٩٤٥ بعد اشتراكه في الحرب الأهلية الاسبانية (١٩٣٦ ـ ١٩٣٩)

وتُلوى ، وتنضغط ، وتتمدّد ، وتنقلب على رأسها . إنها لغة « جُعلت غريبة » ؛ وبسبب هذا الإغراب ، يصبح العالم اليومي بدوره غير مألوف فجأة . في روتينيات الحديث اليومي ، تصبح إدراكاتنا للواقع واستجاباتنا له راكدة ، متبلّدة ، أو كما يقول الشكليون ، « مؤتمة Automatized . والأدب ، بإجبارنا على اكتساب وعي درامي باللغة ، ينعش هذه الاستجابات المألوفة ويجعل الأشياء أكثر « قابلية للادراك » . فمن خلال اضطرارنا للاشتباك مع اللغة بطريقة أشد عسراً ووعياً بذاتها من المعتاد ، يتجدّد بحيوية ذلك العالم الذي تضمّه تلك اللغة . وربما يقدم شعر جيرارد مانلي هوبكنز Gerard Manley Hopkins مثالاً حياً بوجه خاص على ذلك . إن الخطاب الأدبي يُغرِّب أو يستلب الكلام العادي ، لكنه بعمل ذلك يصل بنا ، على نحو متناقض ، إلى امتلاك للخبرة أكثر اكتمالا وحميمية . إننا نستنشق الهواء أغلب الوقت دون أن نكون واعين به : ومثله مثل اللغة ، فإنه هو ذاته الوسط الذي نتحرك فيه . لكن إذا أصبح الهواء فجأة كثيفاً أو ملوثاً فإننا نضطر للالتفات إلى تنفسنا بانتباه جديد ، وتأثير ذلك قد يكون خبرة مركزة بحياتنا الجسمانية . ونحن نقرأ ملاحظةً خربشها صديق دون أن نولي كبير اهتمام ببنيتها القصصية ؛ لكن إذا إنقطعت قصة ثم بدأت من جديد ، وأخذت تنتقل على الدوام من مستوى قصصي إلى آخر وترجيء ذروتها لتبقى على إثارتنا ، فإننا نصبح واعين من جديد بالكيفية التي تتركب بها في ذات الوقت الذي يتكثف فيه ارتباطنا بها . إن القصة ، كما يجادل الشكليون ، تستخدم أدوات « إعاقة » أو « إرجاء » للاستحواذ على اهتمامنا ؛ وباللغة الأدبية ، فإن هذه الأدوات « توضَعُ عارية » . وهذا ما دفع فكيتور شكلوفسكي لابداء ملاحظة منكودة على رواية تريسترام شاندي Tristrsam Shandy للورانس ستيرن Laurence Sterne ، وهي رواية تعوّق خطّها القصصي لدرجة أنها لا تكاد تنتقل من مكانها ، إذ قال إنها « أكثر الروايات نمطية في الأدب العالمي » .

إعتبر الشكليون اللغة الأدبية ، إذن ، منظومة من الحيودات عن قاعدة ، نوعاً من العنف اللغوي : فالأدب نوع « خاص » من اللغة ، في مقابل اللغة « العادية » التي نستخدمها عادةً . لكن رصد حيودٍ ما يتضمن قدرة المرء على تحديد القاعدة التي ينحرف عنها . ورغم أن « اللغة العادية » مفهومٌ

أثير لدى بعض فلاسفة أوكسفورد ، فإن اللغة العادية لفلاسفة أوكسفورد لا تشترك فى الكثير مع اللغة العادية لعمال مرفأ جلاسجو . واللغة التى تستخدمها كلتا الجماعتين لكتابة الخطابات الغرامية تختلف عادة عن الطريقة التى تتحدثان بها إلى الكاهن المحلّى . إن فكرة وجود لغة « معيارية » وحيدة ، عملة مشتركة يشارك فيها كل أعضاء المجتمع على قدم المساواة ، هى مجرد وهم . فكل لغة فعلية تتركب من مجموعة بالغة التعقيد من الخطابات ، تتمايز حسب الطبقة ، والاقليم ، والجنس ، والمكانة ، إلى آخره ، ولا يمكن بأية حال توحيدها بدقة فى جماعة لغوية متجانسة . فقاعدة شخص ما قد تكون حيود شخص آخر : فكلمة «Ginnel» للتعبير عن «alleyway»* قد تكون شعرية فى برايتون لكنها اللغة العادية فى بارنزلى . وحتى أشد النصوص نثرية فى القرن الخامس عشر قد يبدو « شعريا » بالنسبة لنا اليوم بسبب قِدمه . ولو قُدر لنا أن نعثر على شذرة منعزلة من الكتابة من حضارة إندثرت منذ زمن بعيد ، فلن نستطيع أن نقول ما إذا كانت « شعرا » أم لا بمجرد فحصها ، لأننا قد لا نستطيع التوصل إلى الخطابات « العادية » لذلك المجتمع ؛ وحتى لو كشف المزيد من البحث أنها « حيودية » ، فلن يثبت ذلك أنها شعر بعد فليس كل حيود لغوى شعراً . واللغة العامية مثال على ذلك . ولن يكون باستطاعتنا القول بمجرد النظر إليها أنها ليست قطعة من الأدب « الواقعى » دون مزيد من المعلومات عن الطريقة التى كانت تعمل بها فعلًا كقطعة من الكتابة فى إطار المجتمع المعنىّ .

وليس الأمر أن الشكليين الروس لم يدركوا ذلك كله . فقد أقرّوا بأن المعايير والحيودات تتبدل من سياق اجتماعى أو تاريخى إلى آخر - أن « الشعر » بهذا المعنى يعتمد على المكان الذى يتصادف أن تكون فيه ساعتها . وحقيقة أن قطعة من اللغة تسبب « الإغراب » لا تضمن أنها كذلك دائماً وفى كل مكان : فهى تسبب الإغراب فقط على أساس خلفية لغوية معيارية معينة ، وإذا تغيرت هذه الخلفية فسوف تكف الكتابة عندئذ عن أن تكون قابلة للادراك بوصفها أدبية . فلو استخدم الجميع عبارات من قبيل «Unravished** bride of Quietness» فى محادثات الحانة العادية ، فسوف يكف هذا النوع

* زقاق - ممر ضيق . - م
** عروس السكينة التى لم تنتهك - م

من اللغة عن أن يكون شعرياً . بعبارة أخرى ، فإنه بالنسبة للشكليين ، تكون « الأدبية » وظيفة للعلاقات الاختلافية بين نوع وآخر من أنواع الخطاب ؛ وليست خاصية معطاة أبدياً . ولم يتصدوا لتعريف « الأدب » ، بل لتعريف « الأدبية » ـ أي الاستخدامات الخاصة للغة ، التى يمكن أن توجد فى النصوص « الأدبية » ، وكذلك فى أماكن عديدة خارجها . ومن يعتقد بإمكان تعريف « الأدب » بتلك الاستخدامات الخاصة للغة عليه أن يواجه حقيقة أن فى مانشستر استعارات أكثر مما فى مارفل . وما من أداة « أدبية » ـ سواء كانت كناية metonymy ، أو مجازاً مرسلاً Synecdoche ، أو إثباتاً للشىء بنفى نقيضه Litotes ، أو تصالباً للكلام Chiasmus* ، أو ما شابه ـ لا تستخدم بكثافة فى الخطاب اليومى .

ورغم ذلك ، ظل الشكليون يفترضون أن « الإغراب » هو جوهر الأدبى . وكل ما فى الأمر أنهم جعلوا هذا الاستخدام للغة نسبياً ، ورأوا أنه مسألة تضادٍ بين نوع من الكلام وخر . لكن ماذا يحدث لو أننى سمعت شخصاً على المنضدة المجاورة فى الحانة يقول « هذا الخط خربشة مرعبة ! This is awfully Squiggly handwriting » . هل هذه لغة « أدبية » أو « غير ـ أدبية » ؟ إنها فى الحقيقة لغة « أدبية » ، لأنها مأخوذة من رواية كنوت هامسون Knut Hamsun بعنوان **الجوع** Hunger . لكن كيف أعرف أنها أدبية ؟ إنها ، فى النهاية ، لا تركز أى اهتمام خاص على ذاتها بوصفها أداء لفظياً . إحدى الاجابات على سؤال كيف أعرف أنها أدبية هى أنها تأتى من رواية **الجوع** لكنوت هامسون . إنها جزء من نص قرأته على أنه « قصصى » ، يعلن عن نفسه على أنه « رواية » ، يمكن أن توضع فى مناهج الأدب بالجامعة وهلم جرّا . **السياق** يخبرنى بأنها أدبية ؛ لكن اللغة نفسها ليس لها خصائص أو سمات متأصلة يمكن أن تميزّها عن أنواع الخطاب الأخرى ، وقد يقولها البعض فى حانة دون أن ينال الاعجاب لبراعته الأدبية . والتفكير فى الأدب كما يفعل الشكليون يعنى فى الحقيقة التفكير فى الأدب كله على أنه شعر . ومما له دلالة أن الشكليين حين بدأوا فى بحث الكتابة النثرية ، كانوا عادة ما يطبقون عليها ببساطة أنواع التقنية التى كانوا قد استخدموها بالنسبة للشعر . لكن

---

* كقولك : لا تعش لتأكل ، بل كل لتعيش . التقابل عن طريق التوازى المعكوس .

من المألوف النظر إلى الأدب على أنه يضم أشياء كثيرة بالاضافة إلى الشعر - على أنه يتضمن ، على سبيل المثال ، الكتابة الواقعية أو الطبيعية التى لا تعى ذاتها لغوياً ولا تستعرض نفسها بأية طريقة لافتة . وأحياناً ، يُسمّى الناس الكتابة « رفيعة » لأنها ، على وجه الدقة ، لا تلفت إلى نفسها انتباهاً غير ضرورى : إنهم يعجبون ببساطتها المقتضبة أو تعقلها الهادىء النبرة . ثم ، ماذا عن النكات ، وأغانى وشعارات كرة القدم ، ومانشيتات الصحف ، والاعلانات ، التى عادة ما تكون متباهية لفظيا لكنها لا تُصنَّف عموما على أنها أدب ؟

المشكلة الأخرى فى حالة « الإغراب » هى أنه ما من نوع من الكتابة لا يمكن قراءته على أنه إغرابى ، إذا توفرّت البراعة ..ولنأخذ عبارة نثرية ، غير ملتبسة على الاطلاق من قبيل تلك التى نراها أحياناً فى شبكة مترو لندن والتى تقول : « يجب حمل الكلاب على السُلّم الميكانيكى » Dogs must be carried on the escalator ، فربما لم تكن هذه العبارة غير ملتبسة تماماً كما تبدو لأول وهلة : هل تعنى أنك يجب أن تحمل كلباً على السُلّم المتحرك ؟ هل من المحتمل أن تمنع من استخدام السلم المتحرك ما لم تستطع العثور على كلب ضال تحتضنه بين ذراعيك وأنت تصعد ؟ وكثير من الملاحظات التى تبدو صريحة تتضمن مثل هذه الالتباسات : « النفايات توضع فى هذه السلة » Refuse to be put in this basket ، مثلا ، أو علامة الطريق البريطانية «Way Out»* كما يقرأها شخص من كاليفورنيا . لكن ، حتى لو طرحنا جانباً تلك الالتباسات المرهقة ، فإن من الواضح بالتأكيد أن ملاحظة المترو يمكن قراءتها باعتبارها أدباً . إذ يمكن للمرء أن يسلم نفسه لسيطرة التقطيع staccato المباغت ، المهدِّد للكلمات الاحادية المقطع الثقيلة الأولى ؛ ويجد ذهنه يجنح ، حين يكون قد بَلغ التضمينية الثرية لكلمة «Carried» ، إلى الأصداء الموحية لمساعدة الكلاب العرجاء على أن تحيا حياتها ؛ وقد يستشف فى ذات إيقاعية وتثنى كلمة escalator محاكاة لانزلاق الشىء نفسه وحركته الصاعدة - الهابطة . وربما كان هذا بحثاً بلا جدوى ، لكنه لا يفوق فى

* Way Out تعنى نهاية الطريق لكنها بالنسبة للامريكى تعنى نوعاً من عزف موسيقى الجاز - م

لا جدواه الزعم بأننا نسمع صوت ارتطام وطعن السيوف فى وصف شعرى لمبارزة ، وله على الأقل ميزة الايحاء بأن « الأدب » قد يكون على الأقل مسألة ما يصنعه الناس بالكتابة بقدر ما هو مسألة ما تصنعه الكتابة بهم .

لكن حتى لو قرأ شخص هذه الملاحظة على هذا النحو ، فسوف تظل المسألة مسألة قراءتها على أنها شعر ، وهو مجرد جزء واحد مما يتضمنه الأدب عادة . فلنبحث ، من ثم ، طريقة أخرى « لإساءة قراءة » هذه اللافتة يمكن أن تتقدم بنا قليلاً عن هذه النقطة . تخيل سكّيراً فى الهزيع الأخير من الليل وقد انثنى على إفريز السلم المتحرك وأخذ يقدح انتباهه ليقرأ الملاحظة لعدة دقائق ثم غمغم لنفسه قائلاً : « ما أصدقها ! » . ما نوع الخطأ الذى يحدث هنا ؟ إن ما يفعله السكير ، فى الحقيقة ، هو أنه يأخذ الملاحظة على أنها عبارة ذات دلالة عامة ، أو حتى كونية . لأنه من خلال تطبيق مواضعات معينة للقراءة على كلماتها ، يحررها من سياقها المباشر ويُعممها لتتجاوز غرضها النفعى إلى شىء ذى أهمية أوسع وربما أعمق . ويبدو مؤكدا أن هذه هى إحدى العمليات المتضمنة فيما يسميه الناس أدباً . فحين يخبرنا الشاعر أن حبيبته مثل وردة حمراء ، نعرف من ذات حقيقة أنه يصوغ هذه العبارة موزونة اننا لا يُفترض أن نسأل عما إذا كان له بالفعل حبيبة بدت له لسبب غريب أنها تشبه وردة . إنه يخبرنا شيئاً عن النساء والحب عموماً . ومن ثم ، يمكننا القول أن الأدب خطاب « غير نفعى » : فعلى خلاف مراجع علم الأحياء والملاحظات التى نبديها لبائع اللبن لا يخدم الأدب أى غرض عملى مباشر ، بل يجب النظر إليه على أنه يشير إلى الوضع العام للأمور . وأحياناً ، لكن ليس دائماً ، قد يستخدم لغة خاصة كأنما لجعل هذه الحقيقة واضحة ـ كأنما ليشير إلى أن ما يواجهنا هو طريقة للحديث عن امرأة ، وليس أية امرأة حقيقية بعينها . هذا التركيز على طريقة الحديث ، وليس على واقع ما يجرى الحديث عنه ، يُعدّ احياناً إشارة إلى أننا نعنى بالأدب نوعاً من اللغة التى تشير إلى نفسها Self-referential ، لغة تتحدث عن نفسها .

ورغم ذلك ، فهناك مشكلات أيضاً فى هذه الطريقة لتعريف الأدب . وإحدى هذه المشكلات أن جورج أورويل George Orwell قد يدهشه أن يسمع أن مقالاته يجب أن تقرأ كما لو كانت الموضوعات التى يناقشها أقل

اهمية من الطريقة التى يناقشها بها . ففى الكثير مما يُصنَّف على أنه أدب تكون قيمة الصدق والارتباط العملى لما يقال هامة بالنسبة للأثر الكلى . لكن حتى إذا كانت معاملة الخطاب بطريقة « غير نفعية » جزءا مما نعنيه « بالأدب » ، فإنه ينتج من هذا التعريف أن الأدب لا يمكن تعريفه « موضوعياً » فى الحقيقة . لأن ذلك يترك تعريف الأدب للكيفية التى يقرر بها شخص ما أن يقراه ، وليس لطبيعة ما هو مكتوب . وهناك أنواع معينة من الكتابة ـ هى القصائد ، والمسرحيات ، والروايات ـ من الواضح تماماً أن المقصود منها أن تكون « غير نفعية » بهذا المعنى ، لكن ذلك لا يضمن أنها ستُقرأ فعلاً على هذا النحو . فقد أقرأ حكاية جيبون عن الامبراطورية الرومانية ليس لأننى مضلل بما يكفى لكى أعتقد أنها ستقدم لى معلومات موثوقة عن روما القديمة ، بل لأننى أستمتع بأسلوب جيبون النثرى ، أو لأننى أبتهج بصور الفساد الانسانى مهما كان مصدرها التاريخى . لكننى قد أقرأ قصيدة روبرت بيرنز Robert Burns لأنه ليس من الواضح لى ، بوصفى خبير بستنة يابانى ، ما إذا كانت الورود الحمراء تزدهر فى بريطانيا القرن الثامن عشر أم لا . وسوف يقال أن هذه ليست قراءة للقصيدة « باعتبارها أدباً » ؛ لكن هل أكون قد قرأت مقالات أورويل باعتبارها أدباً إلا إذا عمَّمت ما يقوله عن الحرب الأهلية الأسبانية إلى مرتبة مقولة كونية معينة حول الحياة الانسانية ؟ صحيح أن الكثير من الأعمال التى تدرس على أنها أدب فى المعاهد الأكاديمية قد « أنشئت » لكى تقرأ على أنها أدب ، لكنه صحيح أيضاً أن الكثير منها ليس كذلك . فقد تبدأ قطعة من الكتابة حياتها على أنها تاريخ أو فلسفة ثم توضع فى مصاف الأدب ؛ أو قد تبدأ حياتها على أنها أدب ثم تكتسب قيمتها بسبب دلالتها الأركيولوجية (الأثرية ـ م) . بعض النصوص تولد أدبية ، وبعضها تحقِّق الأدبية ، وبعضها تُضفى عليها الأدبية . والتنشئة فى هذا الصدد قد تكون راجعة إلى أشياء كثيرة غير الميلاد . فمَا يهم قد لا يكون من أين أتيت بل كيف يعاملك الناس . وإذا قرروا أنك أدب فسوف يبدو أنك أدب ، بصرف النظر عما تظن نفسك .

بهذا المعنى ، يمكن للمرء أن يفكر فى الأدب ليس بوصفه خاصية أو مجموعة خصائص متأصلة توضحها أنواع معينة من الكتابة على طول

الطريق من ملحمة بيوولف Beowulf إلى فرجينيا وولف ، بل كعددٍ من الطرق التى يرتبط بها الناس بالكتابة . ولن يكون سهلاً أن نعزل ، من كل ما أطلق عليه اسم الأدب بصور متنوعة ، منظومة ثابتة ما من السمات المتأصلة . وفى الحقيقة ، سيكون هذا مستحيلاً مثل محاولة تحديد السمة المميزة الوحيدة التى تشترك فيها كل الألعاب . ليس هناك « جوهر » للأدب مهما كان . فكل شذرة من الكتابة يمكن قراءتها بطريقة « غير نفعية » ، إذا كان هذا ما تعنيه قراءة نص ما على أنه أدب ، كما أن أى كتابة يمكن قراءتها « شعريا » . فإذا انكببتُ على جدول مواعيد السكك الحديدية ليس بغرض اكتشاف توصيلة قطار ، بل لكى أستثير فى نفسى تأملات عامة حول سرعة وتعقد الحياة الحديثة ، فيمكن أن يقال أننى اقرأه على أنه أدب . وقد جادل جون م. إليس John M. Ellis بأن مصطلح « الأدب » يعمل على نحو ما تعمل كلمة « العُشب » : فليست الأعشاب أنواعاً معينة من النبات ، بل إنها أى نوع من النبات لا يريده البستانى لسبب أو لآخر . وربما يعنى « الأدب » شيئا عكس ذلك : أى أنه أى نوع من الكتابة يقدرها المرء تقديراً عالياً لسبب أو لآخر . وكما يقول الفلاسفة ، فإن « الأدب » و « العشب » هما مصطلحان وظيفيان وليسا انطولوجيين : لأنهما يخبراننا عما نفعله ، وليس عن الوجود الثابت للأشياء . إنهما يخبراننا عن دور نص ما أو حَسَكٍ ما فى سياق اجتماعى ، عن علاقاته مع ، واختلافاته عن ، الوسط المحيط ، وعن الطرق التى يسلك بها ، وعن الأغراض التى قد يستخدم فيها والممارسات الانسانية التى تتجمع حوله . و « الأدب » بهذا المعنى هو نوع شكلى محض ، وفارغ من التعريف . وحتى لو زعمنا أنه تناول غير نفعى للغة ، فإننا لا نكون قد بلغنا بعد « جوهراً » للأدب لأن ذلك ينطبق أيضاً على ممارسات لغوية أخرى مثل النكات . وعلى أية حال ، فليس واضحاً على الاطلاق أن باستطاعتنا التمييز بدقة بين الطرق « العملية » و « غير العملية » لارتباطنا باللغة . إن قراءة رواية من أجل المتعة يختلف بديهياً عن قراءة علامة مرور من أجل المعلومات ، لكن ماذا عن قراءة مرجع فى علم الأحياء من أجل شحذ ذهنك ؟ هل هذا تناول « نفعى » للغة أم لا ؟ وفى كثير من المجتمعات ، أدى « الأدب » وظائف باللغة العملية مثل الوظائف الدينية ، فالتمييز القاطع بين « العملى » و « غير العملى » قد لا يكون ممكنا إلاّ فى مجتمع مثل مجتمعنا ، حيث كفّ الأدب عن

اداء أى وظيفة عملية على الاطلاق . وربما كنا نقدّم كتعريف عام معنى « للأدبى » هو فى الحقيقة معنى نوعى تاريخياً .

إننا ، إذن ، لم نكتشف بعد السر فى أن لامب ، وماكولى ، وميل يندرجون فى الأدب بينما بنتام ، وماركس ، وداروين ليسوا أدباً ، بصورة عامة . ربما كانت الاجابة البسيطة أن الثلاثة الأول نماذج « للكتابة الرفيعة » ، بينما الثلاثة الآخرين ليسوا كذلك . وعيب هذه الاجابة أنها غير صحيحة بدرجة كبيرة ، فى تقديرى على الأقل ، لكن ميزتها أنها توحى بأن الناس على العموم يطلقون لفظ « الأدب » على الكتابة التى يعتقدون أنها جيدة . والاعتراض البديهى على هذا هو أنها لو كانت صحيحة تماماً لما كان ثمة شىء من قبيل « الأدب السىء » . قد اعتقد أن لامب وماكولى يقدران بأكثر مما يستحقان ، لكن ذلك لا يعنى بالضرورة أننى سأكفّ عن اعتبارهما أدباً . وقد تعتبر أنت أن رايموند تشاندلر Raymond Chandler « جيد فى نوعه » ، لكنه ليس أدباً على وجه الدّقة . ومن جهة أخرى ، لو كان ماكولى كاتباً سيئاً حقاً ـ لو لم يكن متمكناً من النحو على الاطلاق ولا يبدو مهتماً سوى بالفئران البيضاء ـ لما سمى الناس عمله أدباً على الاطلاق ، ولا حتى ادبا سيئا . من المؤكد أن أحكام القيمة تبدو وثيقة الارتباط بما يُعد ادباً ومالا يُعد كذلك ـ ليس بالضرورة بمعنى أن الكتابة يجب أن تكون « رفيعة » حتى تكون ادبية ، بل بمعنى أنها يجب أن تكون من النوع الذى يُعد رفيعا : فقد تكون مثالا أدنى منزلة لنمط يُعد رفيعا . فلن يتجشم أحد عناء القول بأن تذكرة الأوتوبيس هى مثال من الأدب الأدنى منزلة ، لكن من المؤكد أن شخصا ما قد يقول أن شعر أرنست دوسون Ernest Dowson من هذا النوع . ومصطلح « الكتابة الرفيعة » ، أو الآداب الرفيعة belles lettres ، ملتبس بهذا المعنى : فهو يشير إلى نوع من الكتابة يلقى التقدير الرفيع عموماً ، بينما لا يُلزمك بالضرورة بالاعتقاد بأن عينة محددة منه « جيدة » .

مع هذا التحفظ ، يكون اقتراح أن الأدب هو نوع من الكتابة يحظى بتقدير عالٍ اقتراحاً ملهما . لكن له نتيجة مدمرة بدرجة كبيرة . إذ يعنى أن بإمكاننا أن نسقط مرة وإلى الأبد وهم أن مقولة « الأدب » هى مقولة « موضوعية » ، بمعنى أنها معطاة أبدياً وغير قابلة للتغير . فأى شىء يمكن أن

يكون أدباً ، وأى شيء ينظر إليه باعتباره أدباً بصورة لا تقبل التحول أو التساؤل - شيكسبير ، مثلاً - يمكن أن يكف عن كونه أدباً . وأى اعتقاد بأن دراسة الأدب هى دراسة كيان مستقر ، قابل للتحديد جيداً ، مثلما نقول أن الإنتومولوجيا entomology (علم الحشرات - م) هى دراسة الحشرات ، يمكن التخلى عنه باعتباره وهما خرافيا . فبعض أنواع القص الخيالى تُعد أدبا بينما لا يعد بعضها الآخر كذلك ؛ وبعض الأدب خيالى fictional وبعضه ليس كذلك ؛ وبعض الأدب يهتم بذاته لغوياً ، بينما بعض البلاغة الراقية السبك ليست أدباً . إن الأدب ، بمعنى كونه منظومة من الأعمال ذات القيمة المؤكدة التى لا تقبل التغير ، والتى تتميز بخصائص متأصلة مشتركة معينة ، هذا الأدب لا جود له . ومن ثم ، فإننى حين أستخدم كلمتى « الأدبى » و « الأدب » من الآن فصاعداً فى هذا الكتاب ، أضعها تحت علامة شطب غير منظورة ، لأشير إلى أن هذين المصطلحين ليسا صالحين تماماً لكننا لا نملك أفضل منهما فى الوقت الراهن .

وإذ ينتج من تعريف الأدب بأنه كتابة تحظى بتقدير عال أنه ليس كياناً مستقراً فالسبب فى ذلك أن أحكام القيمة شائعة التغير . « الأزمنة تتغير ، والقيم لا تتغير » ، هكذا يقرر إعلان عن صحيفة يومية ، وكأننا ما زلنا نؤمن بقتل الأطفال المرضى أو بعرض المرضى العقليين على الجمهور . إن الناس ، مثلما قد يعاملون عملاً على انه فلسفة فى أحد القرون وعلى أنه أدب فى القرن الذى يليه ، أو العكس ، قد يغيرون رأيهم فيما يعتبرونه كتابة ذات قيمة . وقد يغيرون حتى رأيهم فى الأسس التى يستخدمونها للحكم على ماله قيمة وما ليس له . وهذا ، كما أشرت ، لا يعنى بالضرورة أنهم سيرفضون إطلاق اسم الأدب على عمل يعتبرونه أقل مرتبة : فسيظلون يسمونه أدباً ، ويعنون بصورة تقريبية أنه ينتمى إلى نمط الكتابة الذى يقدرونه عموماً . لكنه يعنى أن ما يسمى « المعيار الأدبى » ، أى « التقاليد العظيمة » غير القابلة للتساؤل « للأدب القومى » ، يجب الاقرار بأنه بناء عقلى Construct ، يصوغه أناس معينون لأسباب معينة فى زمن معين . وليس ثمة شيء من قبيل العمل أو التقاليد الأدبية القيمة فى ذاتها ، بصرف النظر عن أى شيء قاله أو يقوله أحد عنها . إن « القيمة » هى مصطلح متعدى : أى أنها تعنى ما ينال التقدير من قبل أناس

معينين فى ظروف نوعية ، وفقاً لمعايير محددة وعلى ضوء أغراض معطاة . وهكذا يكون من الممكن تماماً ، فى حالة حدوث تحول عميق فى تاريخنا بدرجة كافية ، أن ننتج فى المستقبل مجتمعاً يعجز عن استخلاص أى شىء على الاطلاق من شيكسبير . فأعماله قد تبدو ، ببساطة ، غريبة بدرجة يائسة ، مليئة بأساليب التفكير والشعور التى يجدها مثل هذا المجتمع محدودة أو لا علاقة لها به . وفى مثل هذا الموقف ، لن يكون شيكسبير أكثر قيمة من الكثير من الكتابات على الجدران فى أيامنا . ورغمْ أن العديدين سيعتبرون مثل هذا الوضع الاجتماعى فقيراً بدرجة مأساوية ، فإنه يبدو لى دوجمائياً ألا نفكر فى احتمال أن ينشأ ذلك من ثراء إنسانى عام . لقد حيّر كارل ماركس السؤال عن السبب فى أن الفن الاغريقى القديم قد احتفظ « بسحر أبدى » ، رغم أن الشروط الاجتماعية التى أنتجته قد انقضت منذ زمن بعيد : لكن كيف نعلم أنه سيظل ساحراً بصورة « أبدية » ، حيث أن التاريخ لم ينته بعد ؟ فلنتخيل أننا بفضل بحث أثرى بارع قد اكتشفنا أكثر مما نعرف بكثير عما كانت تعنيه التراجيديا الإغريقية القديمة فعلاً بالنسبة لجمهورها الأصلى ، وسلمنا بأن هذه الهموم بعيدة تماماً عن همومنا ، وبدأنا نقرأ المسرحيات من جديد على ضوء هذه المعرفة المعمقة . قد تكون إحدى النتائج أننا نكفّ عن الاستمتاع بها . وقد نكتشف أننا استمتعنا بها من قبل لأننا كنا نقرأها ، دون أن ندرى ، على ضوء مشاغلنا نحن ؛ وفور أن يصبح ذلك أقل احتمالاً ، قد تكف الدراما عن مخاطبتنا بطريقة ذات مغزى على الاطلاق* .

وحقيقة أننا دائماً ما نفسر الأعمال الأدبية بدرجة معينة على ضوء همومنا الخاصة قد تكون سببا فى أن أعمالاً أدبية معينة تبدو أنها تحتفظ بقيمتها عبر القرون – وفى الواقع ، فإننا بأحد معانى « همومنا الخاصة » عاجزون عن عمل أى شىء آخر . بالطبع ، ربما كنا لا نزال نشارك العمل نفسه

---

* هنا ، على ما نعتقد ، مبالغة فى التبسيط بغرض ابراز فكرة نسبية الأعمال الفنية . لأننا دائماً نقرأ الاعمال على ضوء مشاغلنا ونعيد تفسيرها كما سيقول فيما يلى . وقد حاول ماركس تحليل استمتاعنا بالدراما الإغريقية باللجوء إلى فكرة الطفولة التاريخية للبشرية واستحالة عودتها والحنين إليها بينما يكدح الإنسان لإعادة إنتاج واقعها فى مرحلة أعلى راجع مناقشة ماركس فى « الأسس » Grundrisse لعام ١٨٥٧ وكذلك إيجلتون فى « الماركسية والنقد الأدبى » ١٩٧٦ – م

فى كثير من المشاغل ؛ لكن ربما كان الناس ، أيضاً ، لا يقدرون بالفعل « نفس » العمل على الاطلاق ، رغم اعتقادهم أنهم يفعلون . فليس « هوميروسنا » متماثلاً مع هوميروس العصور الوسطى ، ولا «شيكسبيرنا » مع شيكسبير معاصريه ؛ وبالأحرى ، فإن الفترات التاريخية المختلفة قد بنت عقلياً هوميروساً وشكسبيراً « مختلفين » لأغراضها الخاصة ، ووجدت فى نصوصهما عناصر للقيمة وللتقليل من القيمة ، رغم أنها ليست نفس العناصر بالضرورة . وبعبارة أخرى ؛ فإن كل الأعمال الادبية « تعاد كتابتها » ولو بصورة غير واعية ، من قبل المجتمعات التى تقرأها ، وفى الحقيقة ، ليست هناك قراءة لعمل ليست كذلك « إعادة كتابة » له . وما من عمل ، أو تقييم راهن له ، يمكن ببساطة طرحه على مجموعات جديدة من الناس دون أن يتغير ، وربما بصورة لا يمكن التعرف عليه فيها ، خلال تلك العملية ؛ وهذا أحد الأسباب فى أن ما يُعدّ أدباً هو أمر غير مستقر بدرجة ملحوظة .

ولست أعنى أنه غير مستقر لأن أحكام القيمة « ذاتية » . فطبقاً لهذه النظرة ، ينقسم العالم بين حقائق صلبة « هناك فى الخارج » مثل محطة مترو جراند سنترال ، وأحكام قيمة تعسفية « هنا فى الداخل » مثل أن يحب المرء الموز أو يشعر أن نبرة ييتس Yeats تتراوح بين الغطرسة الدفاعية والتسليم المرن الكئيب . الحقائق تخص الجميع ولا تقبل التشكيك ، والقيم خاصة ومجانية . وهناك اختلاف بديهى بين إقرار حقيقة ، من قبيل « بُنيت هذه الكاتدرائية عام ١٦١٢ » ، وبين تسجيل حكم قيمة ، من قبيل « هذه الكاتدرائية عيّنة رائعة للعمارة الباروكية » . لكن لنفترض أننى أبديت النوع الأول من العبارات بينما اصطحب زائرة أجنبية لمشاهدة انجلترا ، ووجدت أنها تربكها بدرجة كبيرة . قد تسأل هى ، لماذا تظل تخبرنى بتواريخ إنشاء كل هذه المبانى ؟ لماذا هذا الهاجس بالأصول ؟ وقد تردف قائلة ، فى المجتمع الذى أعيش فيه ، لا نحتفظ بأى سجل لهذه الأحداث : فنحن نصنف مبانينا ، بدلا من ذلك ، وفقاً لما إذا كانت تواجه الشمال ـ الغربى أو الجنوب ـ الشرقى . إن ما يفعله ذلك أنه يبين جزءاً من النسق اللا واعى لأحكام القيمة الذى يكمن خلف عباراتى التقريرية الوصفية . إن أحكام القيمة تلك ليست بالضرورة من نفس نوع « هذه الكاتدرائية عينة رائعة للعمارة الباروكية » ، لكنها أحكام قيمة رغم ذلك ، ولا تستطيع أى عبارة تقريرية أقولها أن تهرب منها . إن عبارات

تقرير الحقائق هى عبارات تقريرية فى نهاية الأمر ، وتفترض عدداً من الأحكام القابلة للتساؤل : إن هذه العبارات التقريرية تستحق إبداءها ، وربما كانت تستحق الابداء أكثر من عبارات معينة أخرى ، أننى نوع الشخص المؤهل لإبدائها وربما القادر على ضمان صحتها ، أنك نوع الشخص الذى يستحق أن أبديها له ، أن شيئاً مفيداً يتحقق بإبدائها ، وهلم جرّا . إن مناقشة فى الحانة قد تنقل معلومات ، لكن ما يبرز بشدة فى مثل هذا الحوار أيضاً هو عنصر قوى مما يسميه اللغويون « التواصلى » Phatic ، وهو اهتمام بفعل التوصيل ذاته . فحين أتجاذب معك أطراف الحديث عن الطقس فإننى ألمح لك كذلك أننى أعتبر النقاش معك ذا قيمة ، وأننى أعتبرك شخصاً جديراً بالحديث معه ، وإننى أنا نفسى لست لا اجتماعياً ، ولا أنوى الدخول فى انتقاد مسهب لمظهرك الشخصى .

بهذا المعنى ، لا وجود لعبارة تقريرية نزيهة تماماً . وبالطبع فإن تقرير تاريخ بناء كاتدرائية يعتبر أكثر نزاهة فى حضارتنا من إبداء رأى فى عمارتها ، لكن المرء بمقدوره كذلك أن يتخيل مواقف تكون فيها العبارة الأولى « محملة بالقيمة » أكثر من الأخيرة . فربما أصبحت كلمتا « باروكية » و « رائعة » مترادفتين بدرجة أو بأخرى ، بينما لا يتمسك بالاعتقاد بأن تاريخ إقامة بناء ما أمر له مغزاه سوى مجموعة من المتخلفين العنيدين ، وتؤخذ عبارتى على أنها طريقة شفرية للاشارة إلى هذا الانتماء . إن كل عباراتنا التقريرية الوصفية تتحرك ضمن إطار غير مرئى عادة لمقولات القيمة ، وفى الحقيقة ، فإنه بدون تلك المقولات لا يكون لدينا ما نقوله لبعضنا على الاطلاق . وليس الأمر وكأننا نملك شيئا اسمه المعرفة بالحقائق يمكن أن تشوهه مصالح وأحكام خاصة ، رغم أن ذلك ممكن بالتأكيد ؛ بل أننا دون مصالح خاصة لن يمكننا امتلاك أية معرفة على الاطلاق ، لأننا لن نجد معنى لمعرفة أى شىء . إن المصالح تؤسس معرفتنا ، وليست مجرد تعصبات تهددها بالخطر . والزعم بأن المعرفة يجب أن تكون « خالية من القيمة » هو نفسه حكم قيمة .

قد يكون حبى للموز مسألة خاصة ، رغم أن هذا قابل للشك فى الحقيقة . فالتحليل الشامل لذوقى بالنسبة للطعام قد يكشف عن عمق إرتباطه بخبرات تكوينية معينة فى الطفولة المبكرة ، بعلاقاتى مع أبوّى وإخوتى

وبعناصر ثقافية أخرى عديدة اجتماعية و « غير ذاتية » تماماً مثل محطات السكك الحديدية . ويصدق هذا بدرجة أكبر على البنية الأساسية للمعتقدات والمصالح التى أولد فيها بوصفى عضواً فى مجتمع معين ، مثل الاعتقاد بأننى يجب أن أحاول البقاء فى صحة جيدة ، أو أن الاختلافات فى الدور بين الجنسين عميقة الجذور فى البيولوجيا الانسانية ، أو أن الكائنات البشرية أهم من التماسيح . قد نختلف على هذا الأمر أو ذاك ، لكننا لا يمكن أن نفعل ذلك إلا لأننا نشترك فى طرق « عميقة » معينة للرؤية وللتقييم مرتبطة بحياتنا الإجتماعية ، ولا يمكن تغييرها دون إحداث تحول فى هذه الحياة . فلن يعاقبنى أحد بشدة إذا لم ترقنى قصيدة معينة من قصائد دونّ Donne ، لكننى إذا جادلت بأن دونّ ليس أدباً على الاطلاق فإننى فى ظروف معينة قد أخاطر بفقدان وظيفتى . وأنا حرّ فى أن أصوّت لحزب العمال أو لحزب المحافظين ، لكننى إذا حاولت أن أتصرف وفقاً لاعتقادى بأن هذا الاختيار ذاته هو مجرد قناع لتعصب أعمق ـ هو تعصب أن معنى الديمقراطية قاصر على وضع علامة على بطاقة انتخاب كل عدة سنوات ـ فإننى قد ينتهى بى الأمر إلى السجن فى ظروف غير عادية معينة .

هذه البنية المخبوءة فى جانبها الأكبر للقيم التى تصوغ وتكون أساس عباراتنا التقريرية عن الحقائق هى جزء مما نعنيه بكلمة « أيديولوجيا » . وأنا أعنى بكلمة « أيديولوجيا » ، على وجه التقريب ، تلك الطرق التى يرتبط بها ما نقوله ونعتقده ببنية السلطة وعلاقات السلطة فى المجتمع الذى نعيش فيه . وينتج من مثل هذا التعريف التقريبى للأيديولوجيا أن أحكامنا ومقولاتنا الأساسية لا يمكن القول بشكل مفيد أنها جميعاً أيديولوجية . فمن الأمور الراسخة بعمق فينا أن نتصور أنفسنا نتحرك إلى الأمام صوب المستقبل (وهناك على الأقل مجتمع واحد آخر يرى نفسه يتحرك إلى الخلف صوبه) ، لكن رغم أن هذه الطريقة فى النظر قد ترتبط على نحو دال ببنية السلطة فى مجتمعنا ، فليس من الضرورى أن تفعل ذلك دائماً وفى كل مكان . ولست أعنى « بالأيديولوجيا » مجرد المعتقدات الراسخة بعمق ، وغير الواعية عادة ، التى يعتنقها الناس ؛ بل أعنى بوجه أخصّ تلك الانماط للشعور ، والتقييم ، والادراك والاعتقاد التى لها علاقة ما بالحفاظ على ، وإعادة إنتاج السلطة

الاجتماعية . وحقيقة أن تلك المعتقدات ليست بأية حال مجرد صفات خاصة يمكن توضيحها بمثال أدبى .

فى دراسته الشهيرة النقد العملى Practical Criticism (١٩٢٩) ، حاول ناقد كمبريدج آى. إيه. ريتشاردز I.A. Richards أن يوضح كم يمكن لأحكام القيمة الأدبية أن تكون متقلّبة وذاتية فعلاً بأن أعطى طلابه مجموعة من القصائد ، وحجب عنهم عناوينها وأسماء مؤلفيها ، وطلب منهم تقييمها . وكما هو معروف ، كانت الأحكام الناتجة بالغة الاختلاف : فقد تم الحط من شأن شعراء مبجلين عبر العصور والاحتفاء بمؤلفين مجهولين . وفى رأيى ، رغم ذلك ، أن أكثر جوانب هذا المشروع إثارة للاهتمام ، وهو جانب يبدو أن ريتشاردز نفسه لم يره مطلقاً ، هو بالضبط كثافة الاجماع على تقييمات غير واعية والذى يكمن خلف هذه الاختلافات الخاصة فى الرأى . فحين يقرأ المرء تقارير طلاب ريتشاردز عن الأعمال الأدبية ، تدهشه عادات الادراك والتفسير التى يشتركون فيها عفوياً ـ ما يتوقعون أن يكونه الأدب ، والافتراضات التى يطرحونها على قصيدة ما والاشباعات التى يتوقعون أن يستخلصوها منها . وكل هذا ليس مدهشاً حقاً : فقد كان كل المشاركين فى هذه التجربة ، على ما يُفترض ، شبابا ، بيضاً ، من الطبقة العليا أو المتوسطة العليا ، من انجلترا العشرينات المتعلمين تعليماً خاصاً ، وكانت طريقة استجابتهم لقصيدة ما تعتمد على ما هو أكثر بكثير من العوامل « الأدبية » الخالصة . كانت استجاباتهم النقدية ممتزجة بعمق بتعصباتهم ومعتقداتهم الأوسع . وليس هذا موضع لِوم : فليس ثمة استجابة نقدية لا تكون ممتزجة على هذا النحو ، ومن هنا ، فليس ثمة شىء من قبيل الحكم أو التفسير الأدبى « الخالص » . وإذا كان هناك من يُلام فإنه آى. إيه. ريتشاردز نفسه ، لانه بوصفه أستاذاً شاباً ، أبيض ، بكمبريدج ، من أبناء الطبقة المتوسطة العليا كان غير قادر على إضفاء الموضوعية على سياق من المصالح كان يشارك فيه هو نفسه بدرجة كبيرة ، وهكذا كان غير قادر على أن يقر بشكل كامل بأن اختلافات التقييم المحلية ، « الذاتية » ، تعمل فى إطار طريقة خاصة ، مُهيكلة اجتماعياً لادراك العالم .

إذا لم يكن يفى بالغرض أن ننظر إلى الأدب على أنه مقولة « موضوعية » ، وصفية ، وكذلك لا يفى بالغرض أن نقول أن الأدب هو مجرد

ما يختار الناس أن يسموه أدباً بصورة متقلبة . لأنه ليس هناك على الاطلاق ما هو متقلب فى هذا النوع من أحكام القيمة : فهى تجد جذورها فى بنيات أعمق للاعتقاد تبدو راسخة رسوخ مبنى الإمباير ستيت .-فإن ما كشفناه ، إذن ، حتى الآن ، ليس فقط أن الأدب لا يوجد بالمعنى الذى توجد به الحشرات ، وأن أحكام القيمة التى يتأسس بواسطتها كبنية عقلية متغيرة تاريخياً ، بل أن أحكام القيمة هذه ترتبط هى نفسها ارتباطاً وثيقاً بالأيديولوجيات الاجتماعية . إنها لا تشير ببساطة ، فى النهاية ، إلى الذوق الفردى ، بل إلى الافتراضات التى تمارس عن طريقها مجموعات اجتماعية معينة وتحافظ على سلطتها على الآخرين . وإذا بدا ذلك تأكيداً بعيد الاحتمال ، مسألة تعصب شخصى ، فيمكننا أن نختبره بتتبع صعود « الأدب » فى انجلترا .

1

صعود الانجليزية

فى انجلترا القرن الثامن عشر ، لم يكن مفهوم الادب قاصراً ، كما نجده اليوم فى بعض الأحيان ، على الكتابة « الابداعية » أو « التخيلية » بل كان يعنى كل جسم الكتابة التى تحظى بالتقدير فى المجتمع : أى الفلسفة ، والتاريخ ، والمقالات ، والخطابات ، فضلا عن القصائد . ولم يكن ما يجعل من نص ما نصا « أدبيا » هو كونه قصصياFictional ـ فقد كان القرن الثامن عشر فى ريبة عميقة حول ما إذا كان الشكل الجديد البازغ للرواية أدبا على الاطلاق ـ بل تمشيه مع مقاييس معينة « للآداب الرفيعة »Polite letters . بعبارة أخرى ، كانت معايير ما يعُدّ أدبا معايير ايديولوجية صريحة : فالكتابة التى تجسد قيم و « أذواق » طبقة اجتماعية معينة هى المؤهلة لأن تصبح أدبا ، بينما موال الشارع ، والأغنية الشعبية ، وربما حتى الدراما لم تكن مؤهلة لذلك . عند هذه النقطة التاريخية ، اذن ، كان مفهوم الأدب « مشبعا بالقيم » بصورة واضحة بذاتها بدرجة كبيرة .

الا أن الأدب ، فى القرن الثامن عشر ، كان يفعل أكثر من مجرد « تجسيد » قيم اجتماعية معينة : فقد كان أداة فعالة لغرس هذه القيم على نحو اعمق ولنشرها على نطاق أوسع . كانت انجلترا القرن الثامن عشر قد خرجت ، مدمرة لكنها سليمة ، من حرب أهلية دامية فى القرن السابق جعلت الطبقات الاجتماعية تطبق على رقاب بعضها ؛ وخلال السعى إلى اعادة تدعيم نظام اجتماعى مزعزع ، كانت المفاهيم الكلاسيكية الجديدة للعقل ، والطبيعة ،

والنظام واللياقة ، والتى يلخصها الفن ، مفاهيم محورية . ومع الحاجة إلى دمج الطبقات الوسطى المتزايدة القوة لكنها تكاد تكون غريرة روحياً فى اتحاد مع الارستقراطية الحاكمة ، مع الحاجة إلى نشر آداب السلوك الاجتماعية المهذبة ، وعادات الذوق « السليم » والمعايير الثقافية المشتركة ، اكتسب الأدب اهمية جديدة . وضم منظومة كاملة من المؤسسات الايديولوجية : الدوريات ، والمقاهى ، والأبحاث الاجتماعية والجمالية ، والمواعظ ، والترجمات للكلاسيكيات ، ومراجع السلوك والاخلاق . لم يكن الأدب مسألة « تجربة محسوسة » ، أو « استجابة شخصية » ، أو « تفرد خيالى » : فمثل هذه المصطلحات ، التى لا يمكن أن تنفصل بالنسبة لنا عن الفكرة الكلية « للأدبى » لم تكن لتهم كثيراً هنرى فيلدنج Henry Fielding.

وفى الحقيقة ، فان تعريفاتنا نحن للأدب لم تبدأ فى التطور إلا مع قدوم ما نسميه الآن « المرحلة الرومانسية » . فالمعنى الحديث لكلمة « الأدب » لم يبدأ فعلا فى الانطلاق الا فى القرن التاسع عشر . والأدب بهذا المعنى للكلمة هو ظاهرة حديثة تاريخيا : فقد تم اختراعه حوالى منعطف القرن الثامن عشر ، ولابد أن تشوسر Chaucer أو حتى بوب Pope كانا سيظنان أنه بالغ الغرابة . وكان ما حدث فى البداية هو تضييق لنطاق مقولة الأدب لتقتصر على ما يسمى بالعمل « الابداعى » أو « التخيلى » . وقد شهدت العقود الأخيرة للقرن الثامن عشر تقسيما وفصلا جديدين للخطابات ، اعادة تنظيم جذرية لما يمكننا تسميته باسم « التشكل الخطابى » للمجتمع الانجليزى .

أصبح « الشعر » يعنى ما هو أكثر بكثير من النظم : فمع حلول وقت **دفاع عن الشعر** لشيلى Shelleys Defenceof Poetry (١٨٢١) ، أصبح يعنى مفهوما للابداعية الانسانية مختلف جذريا عن الايديولوجيا النفعية لانجلترا الرأسمالية الصناعية المبكرة . بالطبع ، كان قد تم منذ وقت طويل الاعتراف بالتمييز بين الكتابة « الوقائعية » Factual والكتابة « التخيلية » imaginative : فكلمة (Poetry) أو (Poesy) كانت تحدد الاختلاق fiction تقليديا ، وقد قدم فيليب سيدنى Philip Sidney . مرافعة بليغة عنه فى مقاله **دفاع عن الشعر** Apology For Poetry. لكن بحلول الفترة الرومانسية ، كان الأدب قد أصبح مرادفا فعلا « للتخيلى » : كانت الكتابة عما ليس موجوداً أكثر قيمة واثارة للروح من وضع وصف لبرمنجهام أو للدورة

الدموية . وتتضمن كلمة « تخيلى » التباسا يوحى بهذا الموقف : ففيها صدى من المصطلح الوصفى « خيالى » ، بمعنى انه « غير صادق حرفيا » ، لكنها بالطبع مصطلح تقييمى ، يعنى « تنبؤى » Visionary أو « ابتكارى » inventive .

وحيث أننا نحن انفسنا ما بعد ـ رومانسيين ، بمعنى كوننا نتاجات لتلك الحقبة وليس مجرد تالين لها ، فمن الصعب علينا ادراك درجة الغرابة ، والخصوصية التاريخية لهذه الفكرة . ومن المؤكد انها بدت كذلك بالنسبة لغالبية الكتاب الانجليز الذين نزفع الآن « رؤيتهم الخيالية » بتبجيل فوق الخطاب « النثرى » المجرد لأولئك الذين لا يجدون شيئا أكثر دراميه يكتبون عنه سوى الموت الأسود أو جيتو وارسو . وفى الحقيقة ، فانه خلال الفترة الرومانسية بدأ المصطلح الوصفى « نثرى » يكتسب المعنى السلبى لما هو مبتذل ، وكئيب ، وغير ملهم . إذا شعر الناس بأن ما ليس موجودا أشد جاذبية مما هو موجود ، وإذا تمتع الشعر أو الخيال بامتياز على النثر أو « الحقيقة الصلدة » ، فإن من المعقول افتراض أن هذا يقول شيئا ذا مغزى عن نوع المجتمع الذى عاش فيه الرومانسيون .

إن الفترة التاريخية موضع البحث هى فترة ثورة : ففى أمريكا وفرنسا أطاح تمرد الطبقة الوسطى بالنظم الاستعمارية أو الاقطاعية القديمة ، بينما حققت انجلترا نقطة « انطلاقها » الاقتصادى ، على صهوة ما يجادل بأنه الأرباح الهائلة التى جنتها من تجارة العبيد فى القرن الثامن عشر ومن سيطرتها الامبريالية على البحار ، لتصبح الأمة الرأسمالية الصناعية الأولى فى العالم . لكن الآمال التنبؤية والطاقات الدينامية التى أطلقتها هذه الثورات ، وهى الطاقات التى تحيا عليها الكتابة الرومانسية ، دخلت فى تناقض تراجيدى مفترض مع الحقائق القاسية للأنظمة البرجوازية الجديدة . وفى انجلترا ، أخذت نزعة نفعية مطبقة التزمت تتحول بسرعة إلى الايديولوجيا السائدة للطبقة الوسطى الصناعية ، فارضة صنمية الواقع ، ومختزلة العلاقات الانسانية إلى تبادلات السوق ، ونابذة « الأدب باعتباره زينة غير مربحة . انتزعت المذاهب المتكلسة للرأسمالية الصناعية المبكرة مجتمعات بأسرها من جذورها ، وحولت الحياة الانسانية إلى عبودية العمل المأجور ، وفرضت سيرورة عمل مستلبة على الطبقة العاملة الحديثة التكوين ولم تفهم أى شىء

لا يمكن تحويله إلى سلعة فى السوق المفتوحة . وبينما تستجيب الطبقة العاملة بالإحتجاج الكفاحى على هذا القمع ، وبينما لا تزال الذكريات المفزعة للثورة وراء المانش تطارد حكامها ، ردت الدولة الانجليزية بقمعية سياسية وحشية حولت انجلترا ، خلال جزء من الفترة الرومانسية ، إلى ما يعادل دولة بوليسية فعليا[١] .

فى وجه تلك القوى ، يمكن النظر إلى الامتياز الذى منحه الرومانسيون « للخيال الابداعى » على أنه يفوق بكثير مجرد نزعة هروبية كسولة . وعلى النقيض من ذلك ، بدا « الأدب » الآن واحداً من البؤر القليلة التى يمكن فيها تأكيد والاحتفاء بالقيم الابداعية التى محتها الرأسمالية الصناعية من وجه المجتمع الانجليزى . ويمكن تقديم « الابداع الخيالى » على أنه صورة للعمل غير المستلب ، إذ يمكن للمجال الحدسى ، المفارق للعقل الشعرى أن يقدم نقداً حيا لتلك الايديولوجيات العقلية أو التجريبية التى يستعبدها « الواقع » . يصبح العمل الأدبى نفسه وحدة عضوية غامضة ، فى مقابل النزعة الفردية المفتتة للسوق الرأسمالية : انه « عفوى » بدل أن يكون محسوبا عقليا ، وابداعى بدل أن يكون ميكانيكيا . ومن هنا ، لا تعود كلمة « شعر » تشير ببساطة إلى ضرب تقنى من الكتابة : إذ ان لها مضامين اجتماعية ، وسياسية ، وفلسفية عميقة ، ولدى سماعها قد تتحسس الطبقة الحاكمة مسدسها حرفيا . لقد أصبح الأدب ايديولوجيا بديلة كاملة ، واصبح « الخيال » نفسه ، مثلما فى حالة بليك Blake وشيلى Shelley ، قوة سياسية . ومهمته هى تغيير المجتمع باسم تلك الطاقات والقيم التى يجسدها الفن . وقد كان أغلب الشعراء الرومانسيين الكبار نشطاء سياسيين ، مدركين للاتصال وليس التعارض بين التزاماتهم الأدبية والاجتماعية .

الا أن بامكاننا بالفعل أن نتبين ضمن اطار هذه الراديكالية الادبية توكيداً أخر ، مألوفا أكثر بالنسبة لنا : هو التشديد على سيادة الخيال واستقلاله الذاتى ، وانعزاله الرائع عن الأمور النثرية المجردة من اطعام أطفال المرء أو النضال من أجل العدالة السياسية . فالطبيعة « المفارقة » Transcendental للخيال ، إذا كانت تقدم تحديا لنزعة عقلانية فقيرة ، فإن بمقدورها ايضا ان تقدم للكاتب بديلا مطلقا بصورة مريحة للتاريخ نفسه . وبالفعل ، فإن هذا الانفصال عن التاريخ كان يعكس الوضع الفعلى للكاتب

الرومانسى . كان الفن يتحول إلى سلعة مثل أى شىء آخر ، وكان الفنان الرومانسى يتحول إلى ما يزيد قليلا عن منتج سلعة صغير ، ورغم كل زعمه البلاغى بأنه « ممثل » للبشرية ، وأنه يتحدث بصوت الشعب ويتفوه بالحقائق الأبدية ، فإنه كان يوجد أكثر فأكثر على هامش مجتمع لا يميل إلى دفع أجور عالية للأنبياء . ان المثالية الجياشة بصورة راقية للرومانسيين ، إذن ، كانت أيضا مثالية بمعنى أكثر فلسفية للكلمة . فالكاتب ، بحرمانه من أى مكان مناسب داخل الحركات الاجتماعية التى كان يمكن بالفعل أن تحول الرأسمالية الصناعية إلى مجتمع عادل ، وجد نفسه مدفوعا إلى الوراء بصورة متزايدة إلى عزلة عقله المبدع . وعادة ما كانت رؤية مجتمع عادل تنعكس إلى حنين عاجز إلى انجلترا القديمة « العضوية » التى قضت نحبها . وحتى زمن ويليام موريس William Morris الذى قام فى أواخر القرن التاسع عشر بكبح جماح هذه النزعة الانسانية الرومانسية لصالح حركة الطبقة العاملة ، حتى ذلك الحين لم يتم تضييق الهوة بين الرؤية الشعرية والممارسة السياسية بدرجة ذات مغزى (٢) .

وليس من قبيل المصادفة أن تشهد الفترة التى نناقشها صعود « الاستطيقا » الحديثة ، أو فلسفة الفن . فمن هذه الحقبة أساسا ، فى أعمال كانط Kant ، وهيجل Hedel , وشيللر Schiller وكولريدج Caleridge وغيرهم ، نرث نحن أفكارنا المعاصرة عن « الرمز » وعن « التجربة الجمالية »* ، عن « التناغم الجمالى » وعن الطبيعة الفريدة للعمل الفنى . قبل ذلك ، كان الرجال والنساء يكتبون القصائد ، ويمثلون المسرحيات أو يرسمون اللوحات لأغراض متنوعة ، بينما آخرون يقرأون ، أو يشاهدون ، أو ينظرون اليها بطرق متنوعة . والآن ، يجرى تصنيف هذه الممارسات العينية ، المتغيرة تاريخيا ضمن ملكة خاصة ، غامضة تعرف باسم « الجمالى » ، وأخذت سلالة جديدة من الاستطيقيين تسعى للكشف عن أعمق بنياتها . ولم يكن الأمر أن تلك الأسئلة لم تطرح من قبل ، لكنها الآن بدات تكتسب دلالة جديدة . وكان افتراض وجود موضوع غير قابل للتغير يعرف باسم « الفن » أو تجربة يمكن عزلها تعرف باسم « الجمال » أو « الجمالى الاستطيقى » ، كان هذا الافتراض

---

* رغم كل الاعتراضات المشهورة ، نضع هنا لفظى « الجمال » و « الاستطيقا » كمترادفين نظراً لشهرة اللفظ الأول الساحقة ، وتبسيطاً للقارىء ـ م

راجعاً بدرجة كبيرة إلى نفس استلاب الفن عن الحياة الاجتماعية والذى تناولناه من قبل .

إذا كان الكاتب لم يعد شخصية تقليدية تتلقى أجرها من البلاط ، أو من الكنيسة ، أو راعى الفن الارستقراطى ـ فقد أصبح من الممكن تحويل هذه الحقيقة لصالح الأدب . فكل مغزى الكتابة « الابداعية » هو أنها غير ذات فائدة بصورة مجيدة ، أنها « غاية فى ذاتها » منفصلة بصورة متسامية عن أى غرض اجتماعى خسيس . فقد اكتشف الكاتب ، بفقدانه راعيه ، بديلاً فى الشعرى [٣] . وفى الحقيقة ، فإنه من غير المحتمل ، على نحو معين ، أن الاليازة Iliad كانت فنا بالنسبة للاغريق القدماء بنفس المعنى الذى كانت به كاتدرائية ما عملاً فنيا بالنسبة للعصور الوسطى والذى يكون به عمل آندى وارهول Andy Warhol فنا بالنسبة لنا ، لكن تأثير علم الجمال كان كبت هذه الاختلافات التاريخية . لقد تم تخليص الفن من الممارسات المادية ، والعلاقات الاجتماعية ، والمعانى الايديولوجية التى كان مشتبكاً بها طول الوقت ، ورفعه إلى مرتبة صنم منعزل .

وفى مركز النظرية الجمالية عند منعطف القرن الثامن عشر نجد المذهب شبه ـ الصوفى عن الرمز[٤] . وفى الحقيقة ، فإن الرمز ، بالنسبة للرومانسية ، يصبح الدواء السحرى لكل المشكلات . ففى اطاره ، يمكن أن تحُل بطريقة سحرية مجموعة كاملة من التعارضات التى كان الناس يشعرون أنها غير قابلة للحل فى الحياة العادية ـ التعارضات بين الذات والموضوع ، وبين الكلى والجزئى ، وبين الحسى والمفهومى ، وبين المادى والروحى ، وبين النظام والعفوية . ولا يثير الدهشة أن تلك التعارضات كانت محسوسة بصورة موجعة فى هذه الفترة . فالأشياء ، فى مجتمع لا يستطيع أن يرى فيها أكثر من مجرد سلع ، بدت خاملة وبلا حياة ، منفصلة عن الذوات الانسانية التى تنتجها أو تستهلكها . بدأ العينى والكلى وقد تباعدا : فقد تجاهلت فلسفة عقلية بصورة مجدبة الصفات الحسية للأشياء العينية ، بينما كانت تجريبية قصيرة النظر (هى الفلسفة « الرسمية » للطبقة المتوسطة الانجليزية ، عندئذ مثلما هى الآن) عاجزة عن امعان النظر فيما وراء الشظايا المتناثرة للعالم إلى أى صورة كلية يمكن أن تكونها هذه الشظايا .

كان يجب حفز الطاقات الدينامية ، العفوية للتقدم الاجتماعي ، لكن مع كبح قوتها الفوضوية المفترضة من جانب نظام اجتماعي ضابط . وكان الرمز يدمج الحركة والسكون ، المضمون الموار والشكل العضوي ، العقل والعالم . وكان جسمه المادي هو الوسيط لحقيقة روحية مطلقة ، حقيقة تدرك بالحدس المباشر وليس بأية عملية دؤوبة للتحليل النقدي . بهذا المعنى ، جعل الرمز مثل تلك الحقائق تستند على العقل بطريقة لا تحتمل اية أسئلة : فإنت إما أن تراها أو لاتراها . كان الرمز حجر الزاوية لنزعة لا عقلية ، اجهاضا للبحث النقدي المتعقل ، أصبح متفشيا في نظرية الأدب منذ ذلك الحين . كان كلا متكاملا unitary وكان تشريحه - أي تفكيكه لرؤية كيف يعمل - يكاد يوازي في هرطقته السعي إلى تحليل الثالوث المقدس . وكل اجزائه المتنوعة تعمل سويا بصورة عفوية من اجل الصالح العام ، وكل منها في مكانه المناسب ، ومن ثم ، فليس من المدهش أن نجد الرمز ، او العمل الفني في ذاته ، يقدم بانتظام على طول القرنين التاسع عشر والعشرين باعتباره نموذجا مثاليا للمجتمع البشري ذاته . فقط ، لو نسيت الطبقات الدنيا آلامها واتحدت معا لصالح الجميع ، لكان من الممكن تجنب الكثير من الاضطراب المرهق .

* * *

كما اتمنى أن اكون قد أوضحت ، فإن الحديث عن « الأدب والايديولوجيا » باعتبارهما ظاهرتين منفصلتين يمكن الربط بينهما هو أمر غير ضروري تماما بمعنى من المعاني . فالأدب ، بالمعنى الذي ورثناه للكلمة ، هو ايديولوجيا . ويرتبط بأوثق العلاقات مع مسائل السلطة الاجتماعية . لكن إذا كان القارىء مازال غير مقتنع ، فقد تكون حكاية ما حدث للأدب خلال أواخر القرن التاسع عشر اكثر اقناعا .

إذا طلب من المرء أن يقدم تفسيرا واحداً لنمو دراسات الانجليزية في اواخر القرن التاسع عشر ، فليس أسوأ ما يفعله أن يجيب : « اخفاق الدين » . إذ أنه بحلول منتصف الفترة الفيكتورية ، كان هذا الشكل الايديولوجي المضمون تقليديا ، والبالغ القوة ، يمر بصعوبات عميقة . فلم يعد يكسب قلوب وعقول الجماهير ، وتحت التأثير المزدوج للاكتشافات العلمية

والتغير الاجتماعي ، كانت سطوته السابقة التى لا تقبل الشك تتعرض لخطر التبخر . وكان هذا مقلقا بشكل خاص للطبقة الحاكمة الفيكتورية ، لأن الدين ، لكل الأسباب الممكنة ، هو شكل فائق الفعالية للسيطرة الايديولوجية . ومثل كل الايديولوجيات الناجحة ، فإنه يمارس عمله عن طريق المفاهيم الواضحة أو المذاهب المصاغة بدرجة أقل مما يمارسه عن طريق الصورة ، والرمز ، والعادة ، والطقس ، والميثولوجيا . انه وجدانى وخبراتى ، يضفر نفسه مع أعمق الجذور اللاواعية للذات الانسانية ، وكما أدرك ت. س. اليوت T. S. Eliot فإن أى ايديولوجيا اجتماعية غير قادرة على الارتباط بمثل تلك الاحتياجات والمخاوف العميقة الجذور ، واللاعقلية ، لا يحتمل أن تبقى طويلا . علاوة على ذلك ، فإن الدين قادر على العمل على كل مستوى اجتماعى : فاذا كان هناك صيغة مذهبية منه للصفوة المثقفة ، فهناك أيضا صورة ورعة منه للجماهير . وهو يتيح « لحاما » Cement اجتماعيا ممتازا ، يضم الفلاح الورع ، وليبرالى الطبقة المتوسطة المستنير ، والمثقف اللاهوتى فى تنظيم واحد . وتكمن قوته الايديولوجية فى قدرته على جعل المعتقدات « مادية » على شكل ممارسات : فالدين هو المشاركة فى الكأس المقدسة وفى مباركة الحصاد ، وليس فقط جدالا مجرداً حول اتحاد جسد المسيح ودمه بخبز القربان المقدس أو تقديس العذراء مريم . وحقائقه النهائية ، مثل تلك التى يكون الرمز الأدبى وسيطا لها ، مغلقة بصورة ملائمة أمام التوضيح العقلى ، ومن ثم مطلقة فى مزاعمها . وأخيراً ، فإن الدين ، على الأقل فى أشكاله الفيكتورية ، هو تأثير « مهدىء »Pacityingيحفز الوداعة ، والتضحية بالنفس ، والحياة الداخلية التأملية . ولا عجب أن الطبقة الحاكمة الفيكتورية لم تنظر إلى خطر تحلل هذا الخطاب الايديولوجى برباطة جأش .

ورغم ذلك ، فإنه من حسن الحظ أن خطابا آخر ، مشابها بدرجة كبيرة ، أصبح متاحا : ألا وهو الأدب الانجليزى . وقد علق جورج جوردون George Gordon ، الأستاذ المبكر للأدب الانجليزى فى أوكسفورد ، علق فى محاضرته الإفتتاحية قائلا أن انجلترا مريضة ، و .. الأدب الانجليزى لابد أن ينقذها . لما كانت الكنائس (كما أفهم) قد أخفقت ، والعلاجات الاجتماعية بطيئة ، فإن للأدب الإنجليزى الآن وظيفة ثلاثية*: فمازال عليه ، كما أفترض ، أن يمتعنا ويثقفنا ، لكن عليه أيضا ، وفى المقام الأول ، أن ينقذ أرواحنا

ويشفى جراح الدولة »[٥] قيلت كلمات جوردون فى قرننا الحالى ، لكنها تجد صداها فى كل مكان فى انجلترا الفيكتورية . انها لفكرة مذهلة أنه لولا هذه الأزمة الدرامية فى ايديولوجيا منتصف القرن التاسع عشر ، لما كان لدينا اليوم هذا المدد الوافر من مجموعات كتب جين أوستن Gane Austen والكتب الارشادية المتبجحة عن باوند Paund .

وبينما يكف الدين بصورة متزايدة عن تقديم « اللحام » الاجتماعى ، والقيم الوجدانية والميثولوجيات الأساسية التى يمكن بواسطتها لحم أجزاء مجتمع طبقى مضطرب اجتماعيا ، يجرى بناء « الانجليزية » كموضوع دراسى يحمل هذا العبء الايديولوجى من الفترة الفيكتورية فصاعدا . والشخصية المحورية هنا هى ماتيو آرنولد Maltheu Arnold ، الحساس دوما وبصورة خارقة تجاه احتياجات طبقته الاجتماعية ، والمخلص بصورة ملتزمة فى أن يكون كذلك . والحاجة الاجتماعية الملحة ، كما يقر بذلك آرنولد ، هى غرس « الهيللينية » أو تثقيف الطبقة المتوسطة المتزمتة ، التى اثبتت عجزها عن تدعيم سلطتها السياسية والاقتصادية بايديولوجيا ثرية وراقية على نحو ملائم . ويمكن عمل ذلك بحقنها بشىء من الأسلوب التقليدى للارستقراطية ، التى كفت ، كما يدرك آرنولد بدهاء ، عن كونها الطبقة السائدة فى انجلترا ، لكن لديها شيئا من الوسائل الايديولوجية التى يمكن أن تقدم العون لسادتها من الطبقة المتوسطة . والمدارس التى تنشئها الدولة ، عن طريق ربط الطبقة المتوسطة بـ « أفضل ثقافة لأمتها » ، سوف تكسبها « عظمة » وروحا نبيلة ، ليست لهجة هذه الطبقات فى الحاضر صالحة فى ذاتها لنقلهما »[٦] .

إلا أن الجمال الحقيقى لهذه المناورة يكمن فى التأثير الذى ستمارسه فى دمج والسيطرة على الطبقة العاملة :

> انها فى حد ذاتها لكارثة خطيرة لأمة من الامم أن تنحط أو تبهت نبرة شعورها وعظمة روحها . لكن الكارثة تبدو أشد خطرا بكثير إذا أخذنا فى الاعتبار أن الطبقات المتوسطة ، إذا بقيت كما هى الآن ، بروحها وثقافتها الضيقة ، الخشنة ، غير الذكية ، وغير الجذابة ، فمن المؤكد تقريبا أنها ستخفق فى تشكيل أو استيعاب الجماهير الموجودة تحتها ، والتى نجد أن تعاطفاتها فى اللحظة الراهنة أوسع وأكثر ليبرالية بالفعل

من تعاطفات تلك الطبقات . إن هذه الجماهير تصل متشوقة للدخول فى امتلاك العالم ، ولاكتساب معنى أكثر حيوية لحياتها ونشاطها . وفى تطورها هذا الذى لا يمكن كبته ، نجد أن مربيها ومعلميها الطبيعيين هم أولئك الذين يعلونها مباشرة ، أى الطبقات المتوسطة . وإذا لم تستطع هذه الطبقات أن تكسب تعاطفها أو تمنحها اتجاهها ، فإن المجتمع يكون عرضة لخطر السقوط فى الفوضى [٧] .

إن آرنولد غير منافق على نحو منعش : فليس هنا ادعاء واهن بأن تربية الطبقة العاملة تمارس لمصلحتها أساسا ، أو بأن هذا الاهتمام بوضعها الروحى هو على أقل تقدير اهتمام « نزيه » ، إذا استخدمنا واحداً من أحب مصطلحاته . وبعبارة أشد صراحة بصورة مذهلة لواحد من أنصار هذا الرأى فى القرن العشرين : « أنكروا على أطفال الطبقة العاملة أى نصيب مشترك فيما هو لا مادى ، وسوف يشبون ليصبحوا الرجال الذين يطالبون ، بالتهديد ، بشيوعية ما هو مادى »[٨] . إذا لم نلق للجماهير بضع روايات ، فسوف ترد بأن تلقى فى وجوهنا بضعة متاريس .

من نواح عديدة ، كان الأدب مرشحاً مناسباً لهذه المهمة الايديولوجية . لأنه ، كبحث ليبرالى ، ذى طابع « انسانى » ، يمكنه أن يقدم نقيضاً قويا للتعصب السياسى وللتطرف الايديولوجى . وحيث أن الأدب ، كما نعلم ، يتناول القيم الانسانية الشاملة وليس الصغائر التاريخية من قبيل الحروب الأهلية ، أو اضطهاد النساء ، أو نزع ملكية الفلاحين الانجليز ، فانه يمكن أن يضع فى اطار منظور كونى مطالب العمال التافهة من أجل توفير شروط حياة محترمة أو اتاحة سيطرة أكبر على حيواتهم ، وربما استطاع ، إذا واتاه الحظ ، أن ينسيهم تلك الموضوعات خلال تأملهم السامى للحقائق والجمالات الابدية . إن الانجليزية ، كما ذكر مرجع فيكتورى لمدرسى الانجليزية ، تساعد على « تشجيع التعاطف والشعور المشترك بين كل الطبقات » ؛ ويتحدث كاتب فيكتورى آخر عن الأدب على أنه يفتح « مجالا هادئا ونورانيا للحقيقة يمكن للجميع أن يلتقوا فيه ويطوفوا سويا » ، فوق « دخان وضجيج ، فوق صخب واضطراب حياة الانسان الدنيا ، حياة العناء والعمل والجدال »[٩٠] . إن الأدب سيدرب الجماهير على عادات التفكير والشعور التعدديين ، حاثاً إياهم على الإقرار بوجود وجهات نظر أكثر من وجهة نظرهم ـ ألا وهى وجهات نظر

سادتهم . وسوف ينقل اليهم الكنوز الاخلاقية للحضارة البرجوازية ، ويطبع فى أذهانهم التوقير لانجازات الطبقة المتوسطة ، وحيث أن القراءة هى أساسا نشاط منعزل ، تأملى ، فانه سيكبح فيهم أى ميل معطل إلى العمل السياسى الجماعى . وسوف يمنحهم اعتزازا بلغتهم وأدبهم القوميين : لانه إذا كان التعليم الضئيل وساعات العمل الطويلة قد منعاهم شخصيا من انتاج رائعة أدبية ، فسوف تسعدهم فكرة أن آخرين من نوعهم ـ اناسا انجليز ـ قد فعلوا ذلك . إن الناس ، طبقا لدراسة عن الأدب الانجليزى كتبت عام ١٨٩١ ، « يحتاجون إلى الثقافة السياسية ، اى إلى التربية فيما يتصل بعلاقتهم بالدولة ، وبواجباتهم كمواطنين ، كما أنهم يحتاجون إلى التأثير فيهم عاطفيا بأن تقدم لهم ، عن طريق الاسطورة والتاريخ ، النماذج البطولية والوطنية بشكل حى وجذاب »(١٠) . ، وبالاضافة إلى ذلك ، يمكن تحقيق هذا كله دون تكلفة وجهد تعليمهم الكلاسيكيات : فالأدب الانجليزى كتب بنفس لغتهم ، ومن ثم فإنه متاح لهم بشكل ملائم .

ومثل الدين ، يعمل الأدب أساسا بواسطة العاطفة والخبرة ، وهكذا كان كفؤا بصورة مدهشة للقيام بالمهمة الايديولوجية التى تركها لنا الدين . وفى الواقع ، فإنه بحلول عصرنا صار الادب متطابقا ، عمليا ، مع نقيض التفكير التحليلى والبحث المفهومى : فبينما العلماء ، والفلاسفة ، والمنظرون السياسيون يعانون من نير هذه البحوث المنطقية الرتيبة ، يحتل طلاب الأدب المجال الاكثر حظا للشعور والخبرة . أما خبرة من ، وأى نوع من الشعور ، فتلك مسألة أخرى . إن الأدب ، منذ آرنولد فصاعدا ، هو عدو « العقيدة الايديولوجية الجامدة » وهو موقف لابد أنه كان سيمثل مفاجأة لدانتى Dante ، وميلتون ، وبوب ؛ فصدق أوزيف المعتقدات من قبيل أن السود أدنى مرتبة من البيض أقل أهمية مما نشعر به عندما نمر بتجربتها . وبالطبع فإن آرنولد نفسه لديه معتقدات ، رغم أنه مثل كل من عداه كان يعتبر معتقداته الخاصة مواقف متعقّلة وليست عقائد إيديولوجية جامدة . وحتى لو كان الأمر كذلك ، فليست مهمة الأدب أن يوصل تلك المعتقدات بصورة مباشرة ـ أن يجادل علنا ، على سبيل المثال ، أن الملكية الخاصة هى متراس الحرية . وبدلا من ذلك ، يجب أن ينقل الأدب الحقائق اللا ـ زمانية ، وهكذا يصرف انتباه الجماهير عن التزاماتهم الملحة ، مغذيا فيهم روح التسامح والكرم ، وبذلك

يضمن بقاء الملكية الخاصة . ومثلما حاول أرنولد فى الأدب والعقيدة الجامدة Literatune and Dogma وفى الرب والانجيل God amd the Bible أن يذيب الأجزاء المذهبية بصورة مزعجة فى المسيحية فى صوتيات موحية شعريا ، كان يجب تحلية اقراص ايديولوجيا الطبقة المتوسطة بسكر الأدب .

وهناك معنى آخر تكون به الطبيعة « الخبراتية » experiential للأدب مواتية ايديولوجيا . لأن « الخبرة » ليست فقط موطن الايديولوجيا ، المكان الذى تغرس فيه جذورها بأكفأ صورة ، بل انها أيضا ، فى صورتها الأدبية ، نوع من تحقيق الذات بالنيابة . لأنك إذا لم تكن تملك المال والفراغ اللازمين لتزور الشرق الأقصى ، اللهم الا كجندى فى خدمة الامبريالية البريطانية ، فإن بإمكانك دائما أن « تخبره » بصورة غير مباشرة بقراءة كونرادConrad أو كيبلينجKipling وفى الحقيقة ، فانه طبقا لبعض النظريات الأدبية ، يكون هذا أكثر واقعية من التجول فى أرجاء بانجوك . أن الخبرة الفقيرة فعليا لجمهور الناس ، وافقارها ناتج عن ظروفهم الاجتماعية ، يمكن تعويضها بالأدب : فبدلا من العمل على تغيير تلك الظروف (التى يحسب لأرنولد انه فعل على نحو شامل فى هذا الصدد أكثر من أى واحد ممن سعوا لكى يرثوا عباءته) ، يمكنك أن تحقق بالنيابة رغبة شخص ما فى حياة أكثر امتلاء بأن تعطيه رواية الخيلاء والتعصب Pride and Preiudice .

انه لأمر ذو مغزى ، اذن ، ان « الانجليزية » كموضوع أكاديمى لم تكتسب الطابع المؤسسى فى الجامعات أولا ، بل فى معاهد الميكانيكا ، وكليات العمال وحلقات الدراسة المسائية[١١] . كانت الانجليزية هى ، حرفيا ، كلاسيكيات الفقراء ـ وسيلة لاتاحة تعليم « ليبرالى » رخيص نوعا لمن هم خارج الدوائر المسحورة للمدرسة الثانوية الاهلية واوكسبريدج* . ومن البداية ، كما نجد فى أعمال رواد « الانجليزية » أمثال ف. د. موريس F. D. Maurice وتشارلز كينجزلى Charles Kingsley كان التركيز على التضامن بين الطبقات الاجتماعية ، وعلى زرع « تعاطفات أوسع » وغرس الاعتزاز القومى ، ونقل القيم « الاخلاقية » . وهذا الاهتمام الأخير ـ الذى مازال دمغة مميزة للدراسات الأدبية فى انجلترا ، ومصدرا دائما لدهشة المثقفين من

---

* كلمة تجمع بين كلمتين اوكسفورد وكمبريدج ـ م

ثقافات أخرى ـ كان جزءا جوهريا من المشروع الايديولوجى ؛ وفى الحقيقة ، فان صعود « الانجليزية » مقترن بدرجة أو بأخرى بتحول تاريخى فى نفس معنى مصطلح « أخلاقى » ، الذى كان آرنولد ، وهنرى جيمس Henry James , وف . ر. ليفيز F.R. Leavis ممثليه النقديين الرئيسيين . ولم تعد الأخلاق تفهم على أنها مجموعة مبادىء مصاغة أو نسق أخلاقى صريح : بل انها انشغال حساس بمجمل نوعية الحياة ذاتها ، بالجزئيات المشوشة ، ذات الظلال الدقيقة للخبرة الانسانية . وإذا أعدنا صياغة ذلك ، فإنه يمكن أن يعنى أن الايديولوجيات الدينية القديمة قد فقدت قوتها ، وأن نقلا أسمى للقيم الاخلاقية ، نقلا يعمل عن طريق « التصوير الدرامى » وليس عن طريق التجريد المنفر ، قد أصبح ساريا . وحيث أن تلك القيم لا تتخذ الطابع الدرامى فى أى مكان بحيوية أكثر مما تفعل فى الأدب ، وتتحول إلى « خبرة محسوسة » بكل الواقعية التى لا تقبل التساؤل لضربة فى الرأس ، فان الأدب يصبح أكثر من مجرد خادمة للايديولوجيا الأخلاقية : انه هو الايديولوجيا الاخلاقية للعصر الحديث ، كما أبرز عمل ف. ر. ليفيز بأوضح ما يكون .

ولم تكن الطبقة العاملة هى الطبقة الوحيدة المضطهدة فى المجتمع الفيكتورى التى كانت « الانجليزية » موجهة اليها نوعيا . فالأدب الانجليزى ، كما تأمل أحد شهود اللجنة الملكية عام ١٨٧٧ ، يمكن اعتباره موضوعا مناسبا « للنساء .. والرجال من المرتبة الثانية والثالثة الذين (...) يصبحون معلمى مدارس »[١٢] وتأثيرات الانجليزية تسبب « الرقة » و « الانسانية » ، وهما لفظان متكررا الاستخدام من جانب انصارها الأوائل ، ويعدان مؤنثين بوضوح ضمن اطار القوالب النمطية الايديولوجية القائمة . وقد توازى صعود الانجليزية فى انجلترا مع السماح التدريجى ، المتذمر ، للنساء بدخول معاهد التعليم العالى ؛ ولما كانت الانجليزية أمرا غير ذى شأن ، يهتم بالمشاعر الأرق وليس بالموضوعات الأكثر ذكورة « للمذاهب » الاكاديمية الحقة ، فقد بدت نوعا مناسبا من لا ـ موضوع يمكن القاؤه للسيدات ، اللاتى كن مستبعدات على أية حال من العلم ومن الحرف . وكان السير آرثر كويللر كوتش Arthur Quiller Couch أول أستاذ للانجليزية فى جامعة كمبريدج ، يفتتح بكلمة « سادتى » محاضرات موجهة لقاعة ممتلئة بأغلبية من النساء . ورغم أن المحاضرين الحديثين من الذكور ربما يكونوا قد غيروا سلوكهم ، فإن الشروط

الايديولوجية التى تجعل من الانجليزية موضوعا دراسيا شائعا بالنسبة للنساء لم تتغير .

وإذا كان للانجليزية جانبها المؤنث ، فقد اكتسبت كذلك جانبا مذكرا مع دخول القرن الحالى . لأن حقبة التأسيس الاكاديمى للانجليزية هى أيضا حقبة ذروة الامبريالية فى انجلترا . وبينما أخذ المنافسان الالمانى والأمريكى الأوفر شبابا يهددان الرأسمالية البريطانية ويسبقانها باطراد ، فإن التدافع الدنىء ، والقذر لرؤوس أموال أكثر مما يجب وهى تطارد مستعمرات أقل مما يجب ، والذى بلغ ذروته عام ١٩١٤ فى أول حرب عالمية امبريالية ، قد خلق حاجة ملحة لنوع من الرسالة والهوية القوميتين . وكان موضوع الرهان فى الدراسات الانجليزية هو الادب الانجليزى أكثر مما هو الأدب الانجليزى : كان . « شاعرينا القوميين » العظيمين شيكسبير وميلتون ، ومعنى تقاليد وهوية قومية « عضوية » يمكن ادخال مجندين جدد اليها عن طريق دراسة الآداب الانسانية . وتقارير الأجهزة التعليمية والأبحاث الرسمية حول تعليم الانجليزية ، فى هذه الفترة وفى أوائل القرن العشرين ، مماوءة بالاحالات المشبعة بالحنين إلى المجتمع « العضوى » لانجلترا الاليزابيثية التى كان النبلاء والعامة فيها يجدون مكان لقاء مشترك فى المسرح الشيكسبيرى ، والذى مازال يمكن اعادة ابتكاره اليوم . وليس من قبيل الصدفة أن مؤلف واحد من أكثر التقارير الحكومية نفوذاً فى هذا المجال ، هو تدريس الانجليزية فى انجلترا (١٩٢١) Tthe Teaching of English in England ، ليس سوى السير هنرى نيوبولت Henry Newbolt الشويعر الشوفينى ومقترف البيت الخالد «* Play up * Play up * and play the game » وقد أشار كريس بالديك Chris Baldick إلى اهمية ادخال الأدب الانجليزى ضمن امتحانات الخدمة المدنية فى الفترة الفيكتورية : إذ يتمكن خدم الامبريالية البريطانية ، متسلحين بهذه النسخة المعلبة بصورة مناسبة من كنوزهم الثقافية ، من الاندفاع فيما وراء البحار واثقين من هويتهم القومية على نحو معين ، وقادرين على أظهار ذلك التفوق الثقافى لشعوبهم المستعمرة الحاسدة .

* يمكن ترجمته تقريباً : « شبّوا ! هبّو ! والعبوا اللعبة ! أو « كافحوا ! نافحوا ! والعبوا اللعبة ! » أو « إثبتوا إصمدوا ! والعبوا اللعبة ! » أو ما إلى ذلك ـ م

واستغرق الأمر وقتا أطول بالنسبة للانجليزية ، وهى الموضوع الذى يناسب النساء ، والعمال ، وأولئك الذين يودون التأثير فى السكان الأصليين للمستعمرات ، حتى تنفذ إلى معاقل سلطة الطبقة الحاكمة فى أوكسفورد وكمبريدج . كانت الانجليزية أمرا بازغا ، له طابع الهواية بالنسبة للموضوعات الدراسية الاكاديمية ، ولا يكاد يستطيع المنافسة على قدم المساواة مع المتطلبات الصارمة للكلاسيكيات العظيمة أو فقه اللغة ؛ ولما كان كل سيد انجليزى يقرأ أدبه الخاص فى وقت فراغه على أية حال ، فما معنى اخضاعه للدراسة المنهجية ؟ وخاضت الجامعتان العتيقتان معارك مؤخرة عنيفة ضد هذا الموضوع الذى يحمل طابع الهواية بصورة محزنة : كان ما يمكن فحصه هو تعريف المادة الأكاديمية ، ولما كانت الانجليزية لا تعدو كونها اشاعات كسولة عن الذوق الأدبى ، فقد كان من الصعب معرفة كيفية جعلها كئيبة بما يكفى لجعلها مؤهلة كبحث أكاديمى مناسب . ويمكن القول أن هذه واحدة من المشكلات القليلة المرتبطة بدراسة الانجليزية والتى تم حلها فعليا منذ ذلك الوقت . أما الاحتقار المحموم لهذا الموضوع والذى أظهره أول أستاذ « أدبى » حقيقى فى أوكسفورد ، السير والتر رالى Sir Walter Raleigh فيجب أن نقرأه حتى نصدقه(١٤) . وقد احتل رالى هذا المنصب خلال السنوات المؤدية إلى الحرب العالمية الأولى ، ومن الأمور المحسوسة فى كتابته ارتياحه لنشوب الحرب ، وهو الحدث الذى سمح له بأن يهجر التهويمات المؤنثة للأدب ويضع قلمه فى خدمة شىء أكثر رجولة ـ هو الدعاية الحربية . كانت الطريقة الوحيدة التى بدا أن بامكان الانجليزية تبرير وجودها بها فى الجامعتين العتيقتين هى الخلط المنهجى بينها وبين الكلاسيكيات ، لكن المتخصصين فى الكلاسيكيات لم يكونوا مستعدين لتقبل وجود هذه المحاكاة الساخرة المحزنة لهم .

وإذا كانت الحرب العالمية الامبريالية الأولى قد أجهزت بدرجة او بأخرى على السير والتر رالى ، وأمدته بهوية بطولية تتمشى بدرجة مريحة أكثر مع هوية سميه الاليزابيثى ، فإنها قد حددت أيضا الانتصار النهائى للدراسات الانجليزية فى أوكسفورد وكمبريدج . فأحد أشد خصوم الانجليزية

---

* Teutonic : نسبة إلى القبائل الجرمانية او السلتية القديمة ـ يعنى هنا جرمانى ـ م

ضراوة ـ وهو فقه اللغة ـ كان وثيق الارتباط بالتأثير الجرمانى ؛ ولما تصادف أن كانت انجلترا تمر بحرب كبرى مع المانيا ، فقد أصبح ممكنا تلطيخ سمعة فقه اللغة الكلاسيكى باعتباره شكلا من الهراء التيوتونى* السمج لا يجب لأى انجليزى يحترم نفسه أن يرتبط به (١٥) . وكان انتصار انجلترا على المانيا يعنى تجديداً للاعتزاز القومى ، وصعودا للنزعة الوطنية لا يمكنه الا أن يدعم قضية الانجليزية ، لكن ، وفى ذات الوقت ، فان الجراح الغائرة للحرب ، وطرحها للتساؤل بشكل لا يطاق كل الافتراضات الثقافية السابقة ، أتاحت المجال لظهور « جوع روحى » كما وصفه أحد المعلقين المعاصرين ، بدأ أن الشعر يقدم اجابة عليه . انها لفكرة مهذبة أننا ندين بالدراسة الجامعية للانجليزية ، جزئيا على الأقل ، لمذبحة لا معنى لها . أن الحرب العالمية ، بمذبحتها لبلاغة الطبقة الحاكمة ، قد وضعت نهاية لبعض أشد أشكال الشوفينية صخباً والتى ازدهرت عليها الانجليزية من قبل : فلن يكون هناك الكثيرون من أمثال والتر رالى بعد ويلفريد أوين Wilfred Owen . لقد صعد الأدب الانجليزى إلى سدة السلطة على ظهر النزعة القومية لزمن الحرب ، لكنه أيضا كان يمثل بحثاً عن حلول روحية من جانب طبقة حاكمة انجليزية اهتز بشدة احساسها بالهوية ، وجرحت روحها بصورة لا تمحى الفظائع التى تحملتها . وسوف يكون الأدب عزاء واعادة توكيد فى نفس الوقت ، أرضية مألوفة يمكن للانجليز أن يجتمعوا عليها من جديد لكى يستكشفوا ، ولكى يجدوا بديلا ما ، لكابوس التاريخ .

* * *

كان مهندسو الموضوع الدراسى الجديد فى كمبريدج ، فى مجملهم ، أشخاصاً يمكن تبرئتهم من جريمة وذنب قيادة رجال الطبقة العاملة الانجليز إلى حافة الهاوية . فقد خدم ف. ر. ليفيز كممرض طبى فى الجبهة ؛ وكانت كوينى دوروثى روث Queenie Dorathy Roth التى أصبحت فيما بعد ك. د. ليفيز Q. D. Leavis إمرأة معفاة من تلك الارتباطات ، وكانت على أية حال لا تزال طفلة عند اندلاع الحرب . ودخل أ. أ. ريتشاردز I. A. Richards الجيش عقب تخرجه ، أما التلميذان المشهوران لهؤلاء الرواد ، ويليام امبسون William Empson ول. س. نايتس L. C. Knights فكانا

اطفالا كذلك عام ١٩١٤ . وعلاوة على ذلك ، فان أبطال الانجليزية كانوا ينحدرون فى جملتهم من طبقة اجتماعية بديلة لتلك الطبقة التى قادت بريطانيا إلى الحرب . فكان ف. ر. ليفيز ابن تاجر آلات موسيقية ، وك. د. روث ابنة تاجر أقمشة وجوارب ، وأ. أ. ريتشاردز ابن مدير أعمال فى تشيشاير . كان من نصيب الانجليزية أن تصاغ ليس على أيدى الارستقراطيين الهواة الذين شغلوا الكراسى الباكرة لأستاذية الأدب فى الجامعتين العتيقتين ، بل على أيدى أبناء البرجوازية الصغيرة الاقليمية . وكانوا أعضاء طبقة اجتماعية تدخل الجامعتين التقليديتين للمرة الأولى ، قادرين على تحديد وتحدى الافتراضات الاجتماعية التى ترشد احكامها الأدبية على نحو لم يكن يستطيعه حواريو السير آرثر كويللر كوتش . ولم يكن أى منهم يعانى من العيوب المقعدة للتعليم الأدبى المحض من نوع كويللر كوتش : فقد هاجر ف. ر. ليفيز إلى الانجليزية من التاريخ ، وكانت تلميذته ك. د. روث تعتمد فى عملها على علم النفس والانثروبولوجيا الثقافية . أما أ. أ. ريتشاردز فقد تدرب على العلوم العقلية والأخلاقية .

وفى صياغتهم للانجليزية لتكون فرعا جاداً من فروع المعرفة ، نسف هؤلاء الرجال والنساء افتراضات جيل الطبقة العليا السابق للحرب . وما من حركة تالية ضمن نطاق دراسات الانجليزية اقتربت من استعادة شجاعة وجذرية موقفهم . ففى أوائل العشرينات كان من غير الواضح بصورة يائسة لماذا تستحق الانجليزية عناء دراستها على الاطلاق ، وبحلول أوائل الثلاثينات اصبحت المسألة هى لماذا يستحق الامر عناء اضاعة وقتك فى دراسة أى شىء آخر . لم تكن الانجليزية مجرد موضوع يستحق الدراسة ، بل هى البحث التمدينى الأرقى ، الجوهر الروحى للتشكيل الاجتماعى . وبدلا من أن تمثل مهمة هواية أو مهمة انطباعية ، كانت الانجليزية حلبة تبرز فيها بوضوح حى أشد مشكلات الوجود الانسانى محورية ـ ماذا يعنى أن تكون شخصاً ، وأن ترتبط فى علاقة ذات مغزى مع الآخرين ، وأن تحيا انطلاقاً من المركز الحيوى لأشد القيم جوهرية ـ وتصبح موضوعا لأعمق تمحيص . وكان تمحيص (سكروتينى) Scrutiny هو عنوان المجلة النقدية التى بدأها الزوجان ليفيز عام ١٩٣٢ ، والتى مازال أمامنا أن نتجاوزها فى تفانيها العنيد للمحورية الأخلاقية لدراسات الانجليزية ، وفى ارتباطها الحاسم بنوعية الحياة

الاجتماعية ككل . ومهما كان « فشل » أو « نجاح » تمحيص . ومهما جادل المرء فى الاختيار بين تعصب المؤسسة الأدبية المناهض لليفيز وبين فظاظة حركة تمحيص ذاتها ، تبقى حقيقة أن طلاب الانجليزية اليوم فى انجلترا « ليفيزيون » سواء عرفوا ذلك أم لا ، حولهم بشكل لا رجعة فيه ذلك التدخل التاريخى . لم تعد ثمة حاجة اليوم لأن يحمل المرء بطاقة بأنه ليفيزى أكثر من حاجته لأن يحمل بطاقة بأنه كوبرنيكى : فقد تغلغل هذا التيار فى مجرى الدم لدراسات الانجليزية فى انجلترا مثلما أعاد كوبر نيكوس تشكيل معتقداتنا الفلكية ، أصبح شكلاً من الحكمة النقدية التلقائية ، راسخا قدر رسوخ يقيننا بأن الأرض تدور حول الشمس . وربما كان موت « مناظرة ليفيز » الفعلى أكبر علامة على انتصار تمحيص .

وما أدركه الزوجان ليفيز هو أنه إذا سُمِحَ لامثال السير آرثر كويللر كوتش بالانتصار ، فسوف يتحول النقد الأدبى إلى مسار تاريخى جانبى لا تزيد دلالته الأصلية عن دلالة السؤال عما إذا كان المرء يفضل البطاطس على الطماطم . وفى وجه مثل ذلك « الذوق » المتقلب ، شددا على محورية التحليل النقدى الصارم ، وعلى الانتباه المنضبط للـ « الكلمات على الصفحة » . ولم يحثا على ذلك لمجرد أسباب تقنية أو جمالية ، بل لأن له أوثق ارتباط بالأزمة الروحية للحضارة الحديثة . فالأدب ليس هاماً فى ذاته فقط ، بل لأنه يضم على نحو مكثف طاقات ابداعية تتخذ فى كل مكان موقف الدفاع فى المجتمع « التجارى » الحديث . وفى الأدب ، وربما فى الأدب وحده ، مازال يتبدى حس حيوى بالاستخدامات الابداعية للغة ، على عكس التقليل المتزمت من قيمة اللغة والثقافة التقليدية والصارخ الوضوح فى « المجتمع الجماهيرى » . ونوعية لغة مجتمع ما هى أبلغ مؤشر على نوعية حياته الشخصية والاجتماعية : فالمجتمع الذى كف عن تقدير الأدب هو مجتمع مغلق بصورة قاتلة أمام الدوافع التى خلقت وأبقت على أفضل ما فى الحضارة الانسانية . وفى السلوكيات المتمدينة لانجلترا القرن الثامن عشر ، أو فى المجتمع الزراعى « الطبيعى » ، « العضوى » فى القرن السابع عشر ، يمكن للمرء أن يتبين شكلا من الادراك الحى بدونه يضمر ويموت المجتمع الصناعى الحديث .

أن يكون المرء نوعا معينا من طلاب الانجليزية فى كمبريدج فى أواخر

العشرينات والثلاثينات من هذا القرن ، كان يعنى أن يجرفه هذا الهجوم الحماسى ، الجدالى ضد أشد ملامح الراسمالية الصناعية ابتذالا . كان مما يبعث الرضى أن يعلم المرء أن كونه طالبا للانجليزية ليس أمرا ذا قيمة فقط بل انه أهم طريقة للحياة يمكن للمرء تخيلها ـ أن المرء يساهم بطريقته المتواضعة فى دفع مجتمع القرن العشرين إلى الوراء باتجاه الجماعة « العضوية » لانجلترا القرن السابع عشر ، وأن المرء يتحرك عند أشد ذرى الحضارة تقدمية . وأولئك الذين كانوا يأتون إلى كمبريدج متوقعين بتواضع أن يقرأوا بضع قصائد وروايات سرعان ما كانت أوهامهم تنقشع : فلم تكن الانجليزية مجرد فرع واحد بين فروع كثيرة للمعرفة ، بل أكثر الموضوعات محورية على الاطلاق ، وهى أرقى بما لايقاس من القانون ، أو العلم ، أو السياسة ، أو الفلسفة ، أو التاريخ . ان لهذه الموضوعات مكانها ، كما سلمت تمحيص بتذمر ، لكنه مكان يجب تقييمه بمحك الأدب ، الذى لم يكن موضوعا أكاديميا بقدر ما كان استكشافا روحيا مرادفا لمصير الحضارة ذاتها . بجسارة تحبس الانفاس ، اعادت تمحيص رسم خريطة الأدب الانجليزى بطرق لم يشف منها النقد تماما على الاطلاق . وكانت الطرق الرئيسية على هذه الخريطة تمر عبر تشوسر ، وشيكسبير ، وجونسون Jonson , واليعاقبة والميتافيزيقيين ، وبانيان Bunyan , وبوب ، وصمويل جونسون Samuel Johnson ، وبليك Blake ، وورد سورث Wordsworth وكيتس Keats ، واوستن Austen ، وجورج اليوت George Eliot ، وهو بكنيز Hopkins ، وهنرى جيمس Henry James ، وجوزيف كونراد Joseph Conrad و ت. س. اليوت T. S. Eliot و د. هـ . لورنس D.H. Lawrence كان هذا هو « الادب الانجليزى » : أما سبنسر Spencr ودرايدن Dryden ودراما عصر استعادة الملكية ، وديفو Defoe ، وفيلدنج Fielding ، وريتشارد سون Richardson ، وستيرن Sterne ، وشيلى Shelley ، وبايرون ، Byron ، وتنيسون Tennyson ، وبراوننج Brawning ، وأغلب الروائيين الفيكتوريين ، وجويس Joyce ، و وولف Woolf ، واغلب الكتاب بعد ذ. هـ . لورنس فكانوا يشكلون شبكة من الطرق الفرعية تتناثر بينها بعض الطرق المسدودة . وكان ديكنز Dickens مستبعدا فى البداية ثم أدخل ، وضمت « الانجليزية » امراتين ونصف ، إذا حسبنا اميلى برونتى Emily Bronte كحالة هامشية ، وكان كل مؤلفيها تقريبا محافظون .

مغفلةً « القيم الأدبية » المجردة ، أصرت تمحيص على أن الطريقة التى يقيم بها المرء الأعمال الأدبية مرتبطة بعمق بأحكام أعمق حول طبيعة التاريخ والمجتمع ككل . وفى مواجهة المقاربات النقدية التى رأت فى تشريح النصوص الأدبية شيئا من قلة الذوق ، معادلا فى المجال الأدبى للايذاء البدنى الجسيم ، طورت التحليل الأشد صرامة لتلك الموضوعات المقدسة . وازاء رعبها من الافتراض اللطيف بأن أى عمل مكتوب بانجليزية رشيقة مماثل فى جودته بدرجة أو بأخرى لأى عمل آخر ، أصرت على التمييز الأشد صرامة بين الخصائص الأدبية المختلفة : فبعض الأعمال « تستحق الحياة » بينما البعض الآخر لا يستحقها بالتأكيد ، ونتيجة لعدم ارتياحه ازاء النزعة الجمالية المترهبنة للنقد التقليدى ، أدرك ليفيز فى سنواته الأولى الحاجة إلى تناول المسائل الاجتماعية والسياسية : حتى أنه ، عند نقطة معينة ، أظهر بحذر نوعا من الشيوعية الاقتصادية . لم تكن تمحيص مجرد مجلة ، بل بؤرة حملة اخلاقية وثقافية : كان أنصارها يخرجون إلى المدارس والجامعات ليخوضوا المعركة هناك ، مغذين من خلال دراسة الأدب نوع الاستجابات الثرية ، المركبة ، الناضجة ، المميزة ، والجادة أخلاقيا (وكلها اصطلاحات محورية لمجلة تمحيص) التى تسلح الأفراد من أجل البقاء فى مجتمع مميكن من الرومانسيات الهابطة ، والعمل المستلب ، والاعلانات التافهة ، ووسائل الاعلام التى تنشر الابتذال .

وأنا أقول « البقاء » ، لأنه بصرف النظر عن لهو ليفيز القصير الأمد « بنوع من الشيوعية الاقتصادية » ، لم يكن هناك ابدا أى بحث جاد لمحاولة تغيير ذلك المجتمع فعلا . كان الأمر سعيا لتغيير المجتمع المميكن الذى يولد هذه الثقافة الذابلة أقل مما كان سعيا لتحمله . بهذا المعنى ، يمكن للمرء أن يزعم ، أن تمحيص قد اعترفت بعجزها من البداية . وكان شكل التغيير الوحيد الذى تمعنته هو التربية : فعن طريق زرع أنفسهم فى المعاهد التربوية ، كان المُحصون يأملون أن يطوروا ادراكا عضويا ، ثريا فى أفراد مختارين هنا وهناك ، يقومون عندئذ بنقل هذا الادراك إلى آخرين . وفى هذا الايمان بالتربية ، كان ليفيز الوريث الحقيقى لماتيو آرنولد . لكن ، حيث أن هؤلاء الأفراد كان مقدراً لهم أن يكونوا قليلين ومتباعدين فيما بينهم ، بالنظر إلى التأثيرات الشريرة « للحضارة المعممة » ، كان الأمل الحقيقى الوحيد هو فى

أن تقوم أقلية مثقفة محصنة بالابقاء على شعلة الثقافة مشتعلة فى الأرض الخراب المعاصرة وأن تمررها ، من خلال تلاميذها ، إلى الأجيال المقبلة . وثمة أسس حقيقية للشك فى أن الثقافة تتمتع بالقوة التحويلية التى أسبغها عليها آرنولد وليفيز . لأنها ، فى نهاية المطاف ، جزء من المجتمع وليست حلا له ، فمن سيربى المربين ، كما تساءل ماركس ذات مرة ؟ الا أن تمحيص اعتنقت هذا « الحل » المثالى لأنها نفرت من التفكير فى حل سياسى . أن قضاء دروسك الانجليزية فى تنبيه أطفال المدارس إلى خداع الاعلانات أو إلى الفقر الغوى للصحافة الشعبية هو مهمة هامة ، وأهم بالتأكيد من تحفيظهم هجوم حملة الرماح The Charge of the Light Brigade وقد أسست تمحيص بالفعل هذه « الدراسات الثقافية » فى انجلترا ، كواحد من أكثر انجازاتها بقاء . لكن من الممكن أيضا أن نبرز للطلبة أن الاعلانات والصحافة الشعبية لا توجدان بشكلهما الراهن الا بسبب دافع الربح . أن الثقافة « المعممة » ليست النتاج الحتمى للمجتمع « الصناعى » بل انها سليلة شكل خاص من النزعة الصناعية ينظم الانتاج من أجل الربح وليس من أجل الاستعمال ، ويهتم بما سوف يبيع بدلا من الاهتمام بما له قيمة . وما من سبب لافتراض أن هذا النظام الاجتماعى لا يمكن تغييره ، لكن التغييرات الضرورية ستمضى إلى ما هو أبعد مدى من القراءة الحساسة للملك ليرKing Lear . كان كل مشروع تمحيص راديكاليا بصورة مفزعة ويكاد يكون عبثيا بالفعل فى الآن نفسه . وكما عبر أحد المعلقين بذكاء ، كان هناك احساس بأن تدهور الغرب يمكن تجنبه بالقراءة الفاحصة[١٦] . هل كان صحيحا حقا أن الأدب يمكنه أن يصد التأثيرات المميته للعمل الصناعى وتزمت وسائل الاعلام ؟ كان من المريح ، بلا شك ، أن يشعر المرء أنه بقراءة هنرى جيمس سينتمى إلى الطليعة الأخلاقية للحضارة ذاتها ، لكن ماذا عن كل أولئك الناس الذين لم يقرأوا هنرى جيمس ، والذين لم يسمعوا أبدا عن جيمس ، والذين سيمضون دون شك إلى قبورهم جاهلين برضا عن النفس أنه وجد ثم مضى ؟ هؤلاء الناس يشكلون بالتأكيد الاغلبية الاجتماعية الساحقة ، فهل هم متكلسون أخلاقيا ، ومبتذلون انسانيا ، ومفلسون خياليا ؟ ربما كان المرء يتحدث عن أبويه وعن أصدقائه هنا ، ولذا يجب أن يتمعن قليلا . فالكثيرون من هؤلاء الناس يبدون جادين أخلاقيا وحساسين بدرجة كافية : ولا يبدون ميلا خاصا إلى التجول وهم يقتلون ، وينهبون ويسلبون ، وحتى لو فعلوا فلا يبدو أن من الحصافة أن

نرجع ذلك إلى حقيقة أنهم لم يقرأوا هنرى جيمس . كانت حالة تمحيص نخبوية بطريقة لا مفر منها : فقد كانت تنم عن جهل عميق وعدم ثقة فى قدرات أولئك الذين لم يكونوا محظوظين بما يكفى لكى يدرسوا الانجليزية فى كلية دوننج كوليدج . لقد بدا أن الناس « العاديين » يكونون مقبولين إذا كانوا رعاة بقر من القرن السابع عشر أو رجال أدغال « حيويين » استراليين .

لكن ، كانت هناك أيضا مشكلة أخرى ، عكس هذه تقريبا . إذ لو لم يكن كل من لا يستطيعون ادراك تضمين enjambement فى قصيدة افظاظا ومقرفين ، فليس كل من يستطيعون أنقياء أخلاقيا . كان الكثيرون منغمسين فى الثقافة العميقة حقا ، لكن سيظهر بعد عقد أو نحوه من ميلاد تمحيص أن هذا لم يمنع بعضهم من الانخراط فى أنشطة من قبيل الاشراف على قتل اليهود فى وسط أوروبا . كانت قوة النقد الليفيزى تكمن فى قدرته على تقديم اجابة لم يقدر على تقديمها السير والتر رالى ، على سؤال ، لماذا نقرأ الأدب ؟ . وكانت الاجابة ، باختصار ، أن ذلك يجعلك شخصا أفضل . وثمة أسباب قليلة يمكن أن تكون أكثر اغراء من ذلك . وحين دخلت قوات الحلفاء معسكرات الاعتقال بعد تأسيس تمحيص بسنوات قليلة ، لتعتقل قوادا كانوا يزجون ساعات فراغهم بأحد مجلدات جوته Goethe بدا أن شخصا ما لديه تفسير لذلك . إذا كانت قراءة الأدب تجعلك شخصا أفضل حقا ، فلم يكن ذلك أبدا بالطرق المباشرة التى تخيلتها هذه الاجابة فى أفضل حالاتها . كان من الممكن أن تستكشف « التقاليد العظيمة » للرواية الانجليزية وتعتقد أنك بعمل ذلك توجه أسئلة ذات قيمة محورية ـ أسئلة ذات ارتباط حيوى بحياة الرجال والنساء المبددة فى عمل غير مجد فى مصانع الرأسمالية الصناعية . لكن ، كان من المفهوم أيضا أنك تعزل نفسك بصورة مدمرة عن أولئك الرجال والنساء ، الذين قد يكونوا بطيئين بعض الشىء فى ادراك كيف أن تضمينا شعريا يحدث حركة توازن فيزيقى .

هنا ، ربما كانت أصول مهندسى الانجليزية التى ترجع إلى الطبقة المتوسطة الدنيا امرأ ذا معنى . فلأنهم غير ممتثلين ، واقليميون ، ومجتهدون ، وذوى ضمير حى أخلاقيا ، لم يجد الممحصون صعوبة فى تحديد ما تمثله نزعة الهواية الطائشة للسادة الانجليز من الطبقة العليا الذى شغلوا كراسى أستاذية الأدب الأولى فى الجامعتين العتيقتين . لم يكن هؤلاء الرجال

من طينتهم : لم يكونوا ما يمكن أن يميل إلى احترامه بشكل خاص ابن صاحب متجر أو ابنة تاجر أقمشة ، باعتبارهم نخبة اجتماعية استبعدت قومهما من الجامعتين العتيقتين . لكن إذا كان لدى الطبقة المتوسطة الدنيا عداء عميق تجاه الارستقراطية العقيمة المتربعة فوقها ، فإنها كذلك تعمل بجد لتميز نفسها عن الطبقة العاملة التى تقع تحتها ، والتى تواجه الطبقة المتوسطة الدنيا دائما خطر السقوط إلى صفوفها . لقد ظهرت تمحيص نتيجة تضارب المشاعر الاجتماعى هذا : فهى راديكالية بالنسبة للمؤسسة الأدبية ـ الأكاديمية ، وذات عقلية شللية تجاه جماهير الشعب . كان اهتمامها العنيف « بالمعايير » يتحدى النبلاء الهواة الذى يشعرون بأن والتر سافيدج لاندرور Walter Savage Landor ربما كان فاتنا على طريقته قدر فتنه جون ميلتون ، وذلك فى نفس الوقت الذى تضع فيه اختبارات مستقصية عن أى شخص يحاول شق طريقه لدخول اللعبة . وكان المكسب تفرداً حاسما فى الهدف ، لم تلوثه تفاهات تذوق الخمر من جهة ، ولا الابتذال « الجماهيرى » من جهة أخرى . وكانت الخسارة هى نزعة انعزالية داخلية عميقة : أصبحت تمحيص نخبة دفاعية تنظر إلى نفسها ، مثل الرومانسيين ، على أنها « مركزية » بينما هى هامشية فى الحقيقة ، وتعتقد أنها هى كمبريدج « الحقيقية » بينما كمبريدج الحقيقية منهمكة فى حجب المناصب الأكاديمية عنها . وتعتبر نفسها طليعة الحضارة بينما تمجد من منطلق الحنين إلى الماضى تلك الوحدة العضوية لعمال الزراعة المستغلين فى القرن السابع عشر .

إن الحقيقة الوحيدة المؤكدة عن المجتمع العضوى ، كما علق رايموند وليامز ، هى أنه قد انقضى دوما (١٧) . فالمجتمعات العضوية لا تعدو أن تكون أساطير ملائمة لمهاجمة الحياة الميكنة للرأسمالية الصناعية الحديثة . ونتيجة لعجزهم عن تقديم بديل سياسى لهذا النظام الاجتماعى ، قدم المحصون بديلا « تاريخيا » بدلا من ذلك ، مثلما فعل الرومانسيون من قبلهم . لقد أصروا ، بالطبع ، على أنه ما من رجوع حرفى إلى العصر الذهبى ، مثلما حرص على أن يفعل كل كاتب انجليزى رفع مزاعم يوتوبيا تاريخية من نوع ما . وكان الموضع الذى بقى فيه المجتمع العضوى قائما ، بالنسبة لليفيزيين ، هو بعض استخدامات اللغة الانجليزية . ن لغة المجتمع التجارى لغة مجردة ومصابة بالانيميا : فقد فقدت صلتها بالجذور الحية للخبرة الحسية . الا أن اللغة ، فى

الكتابة « الانجليزية » حقا ، « تصور بشكل متعين » تلك الخبرة المحسوسة : فالأدب الانجليزى الحقيقى ثرى لفظيا ، ومركب ، وحسى ، وخاص ، والقصيدة الأفضل إذا أردنا تصوير الأمر على نحو كاريكاتورى بعض الشيء ، هى التى إذا قرئت بصوت عال أحدثت صوتا يشبه قضم تفاحة . و« صحة » و« حيوية » تلك اللغة هى نتاج حضارة « صحية » : لأنها تجسد تكاملا ابداعيا قد فقد تاريخيا ، وهكذا تعنى قراءة الأدب استعادة الصلة الحيوية بجذور وجود المرء ذاته . كان الأدب ، بمعنى من المعانى ، مجتمعا عضوياً قائما بذاته : وهو هام لانه لم يكن أقل من ايديولوجيا اجتماعية كاملة .

كان إيمان الليفيزية بـ« الهوية الانجليزية الجوهرية » "essential Englishness" ـ أى إقتناعها بأن بعض أنواع الانجليزية أكثر انجليزية من غيرها ـ طبعة برجوازية ـ صغيرة من شوفينية الطبقة العليا التى ساعدت على ميلاد الانجليزية فى المقام الأول . وصارت هذه الشوفينية المفرطة أقل بروزاً بعد عام ١٩١٨ ، حين بدأ المجنّدون السابقون وطلاب الطبقة المتوسطة الذين يتلقون مساعدة من الدولة يتغلغلون فى روح المدرسة الثانوية الأصلية لاوكسبريدج ، وأصبحت « الهوية الانجليزية » بديلا محليا ، أكثر تواضعا لها . كانت الانجليزية كموضوع دراسى مستمدة ، جزئيا ، من تحوّل تدريجى فى النغمة الطبقية داخل الثقافة الانجليزية : لم تكن « الهوية الانجليزية » مسألة رفرفة راية إمبريالية بقدر ما كانت مسألة رقص ريفى ، كانت شعبوية وريفية أكثر من كونها متروبوليتانية وأرستقراطية . لكنها إذا كانت قد شجبت الافتراضات الرخوة لرجل مثل السير والتر رالى على أحد المستويات ، فقد كانت متواطئة معها على مستوى آخر . كانت شوفينية عدّلتها طبقة اجتماعية جديدة ، كان يمكنها بقليل من الجهد أن ترى نفسها عميقة الجذور فى « الشعب الانجليزى » لدى جون بانيان أكثر مما هى فى طائفة حاكمة متباهية . وكانت مهمتها هى حماية الحيوية المؤّارة للانجليزية الشيكسبيرية من الديلى هيرالد Daily Herald ، ومن اللغات السيئة الطالع مثل الفرنسية التى لا تستطيع الكلمات فيها أن تصوّر على نحو متعيّن معانيها الخاصة . واستندت كل مقولة اللغة هذه على نزعة محاكاة ساذجة : كانت النظرية أن الكلمات تكون على نحو ما فى أفضل أحوالها الصحية حين تقترب من شرط الأشياء ، وهكذا تكف عن أن تكون كلمات على الاطلاق . واللغة مستلبة

أو هابطة ما لم يتم شحنها بالأنسجة الفيزيقية للخبرة الفعلية ، وتسمينها بالعصارات الوفيرة للحياة الواقعية . وإذا تسلّحنا بهذه الثقة فى الهوية الانجليزية الجوهرية ، يمكننا أن نقود الكتاب ذوى النزعة اللاتينية أو المتحررين من الجسد (ميلتون ، وشيللى) إلى باب الخروج ، ونخصص مكان الصدارة للكتاب « المتعيّنين دراميا » (دون ، وهوبكنز) . لم يكن ثمة مجال للنظر إلى اعادة رسم خريطة المجال الأدبى هذه كمجرد تاسيس عقلى لتقاليد ، على هدى مفاهيم ايديولوجية مسبقة محددة : إذ كان الشعور السائد هو أن أولئك الكتاب يجسّدون فعلا جوهر الهوية الانجليزية .

وفى الحقيقة ، كان يجرى رسم الخريطة الأدبية فى مكان آخر . ففى عام ١٩١٥ قدم إلى لندن ت. س. إليوت ، وهو إبن عائلة « أرستقراطية » من سان لويس كان دورها التقليدى فى الزعامة الثقافية يعانى التآكل على يد الطبقة المتوسطة الصناعية لأمتها .[١٨] وإذ أفزعه ، مثل تمحيص ، الجدب الروحى للرأسمالية الصناعية ، لمح اليوت بديلا فى حياة الجنوب الأمريكى القديم ـ وهو مرشح آخر لدور المجتمع العضوى الوهمى ، حيث لا يزال للدم والتربية قيمة . وصل اليوت إلى إنجلترا وقد أزيح عن مكانه ثقافيا وجُرد من ميراثه روحيا ، وفيما وصف بحق بأنه « أكثر أعمال الامبريالية الثقافية التى يمكن أن ينتجها القرن طموحا » ،[١٩] شرع فى تنفيذ عملية انقاذ وهدم شاملة فى تقاليدها الأدبية . فقد تم فجأة رفع شأن الشعراء الميتافيزيقيين وكتاب الدراما اليعقوبيين ، وتم اسقاط ميلتون والرومانسيين بوقاحة ، وتم استيراد منتجات أوربية منتقاه ، تشمل الرمزيين الفرنسيين .

ومثلما كان الأمر فى حالة تمحيص ، كان هذا أكثر بكثير من إعادة تقييم « أدبية » : إذ لم يكن يعكس ما هو أقل من قراءة سياسية شاملة للتاريخ الانجليزى . ففى بواكير القرن السابع عشر ، حين كانت الملكية المطلقة والكنيسة الانجيلية لا تزالان مزدهرتين ، أظهر الشعراء أمثال جون دون وجورج هربرت (وكلاهما إنجيلى محافظ) وحدة فى الادراك sensibility ، دمجا سهلا للفكر والشعور . كانت اللغة على اتصال مباشر بالخبرة الحسية ، وكان الذهن « على قمة الحواس » ، وكان التفكير فى فكرة فيزيقيا مثل شم وردة . وبحلول نهاية القرن ، سقطت الانجليزية من هذه الحالة الفردوسية . قطعت حرب أهلية عنيفة رأس الملك ، ومزقت بيورتيانية الطبقة الدنيا

الكنيسة ، وأخذت في الصعود تلك القوى التي ستنتج المجتمع العلماني الحديث ـ أي العلم ، والديمقراطية ، والعقلانية ، والفردية الاقتصادية . ومنذ اندرو مارفل Andrew Marvell ، على وجه التقريب ، استمر الانحدار ، إذن ، طول الوقت . وفي وقت ما من القرن السابع عشر ، رغم أن اليوت غير واثق من التاريخ المضبوط ، بدأ « انفصام في الادراك » : لم يعد التفكير مثل الشم ، وإنجرفت اللغة لتنفصل عن التجربة ، وكانت النتيجة هي الكارثة الأدبية لجون ميلتون ، الذي خدّر اللغة الانجليزية لتصبح طقسا مجدبا . كان ميلتون ، بالطبع ، ثوريا بيوريتانيا أيضا ، مما قد لا يكون مُنبت الصلة بنفور إليوت ، وفي الواقع ، فإنه كان جزءا من التقاليد الراديكالية غير الممتثلة العظيمة في انجلترا التي أنتجت ف. ر. ليفيز ، ومن هنا تصبح مسارعة ليفيز إلى تأييد حكم إليوت على الفردوس المفقود Paradise Lost مثيرة للسخرية بوجه خاص . وبعد ميلتون ، واصل الادراك الانجليزي انفصامه إلى نصفين منفصلين : فكان بعض الشعراء يستطيعون أن يفكروا لكنهم لا يستطيعون أن يشعروا ، بينما يستطيع آخرون أن يشعروا لكنهم لا يستطيعون أن يفكروا . وتدهور الأدب الانجليزي إلى النزعة الرومانسية والنزعة الفيكتورية : الآن ترسخت بقوة هرطقات « العبقرية الشعرية » ، و « الشخصية » ، « والضوء الداخلي » ، وكلها مذاهب فوضوية لمجتمع فقد الايمان الجماعي وتدهور إلى نزعة فردية ضالة . ولم يبدأ الأدب الانجليزي في التماثل للشفاء الا بظهور ت . س . إليوت .

إن ما كان اليوت يهاجمه في الحقيقة هو مجمل إيديولوجية ليبرالية الطبقة الوسطى ، والايديولوجيا الحاكمة الرسمية للمجتمع الرأسمالي الصناعي . فالليبرالية ، والرومانسية ، والبروتستانتية ، والفردية الاقتصادية : كلها تمثل العقائد الجامدة الشاذة لأولئك الذين طردوا من البستان السعيد للمجتمع العضوي ، وليس لديهم ما يلوذون به سوى مواردهم الفردية الحقيرة . وحل اليوت الخاص هو نزعة تسلطية يمينية متطرفة : فلابد للرجال والنساء من التضحية بـ « شخصياتهم » وآرائهم التافهة من أجل نظام لا شخصي . وفي مجال الأدب ، فإن هذا النظام اللاشخصي هو التقاليد[٢٠] . ومثل أي تقاليد أدبية أخرى ، فإن تقاليد إليوت بالغة الانتقائية في الحقيقة : فلا يبدو ، في الواقع ، أن مبدأها المنظم هو أي

أعمال الماضى ذات قيمة أبدية ، بقدر ما هو أيها ستساعد ت. س. اليوت على كتابة شعره الخاص . إلا أن هذا البناء العقلى التعسفى يكتسب عندئذ ، بصورة متناقضة ، قوة سلطة مطلقة . فالأعمال الأدبية العظيمة تشكل فيما بينها نظاما مثاليا ، يُعاد تحديده من آن لآخر عند دخول أى رائعة جديدة . والكلاسيكيات الموجودة ضمن الحيز المزدحم للتقاليد تعيد ترتيب مواضعها بأدب لتفسح مكانا للقادم الجديد ، وتبدو مختلفة على ضوئه ؛ ولكن حيث أن هذا القادم الجديد لابد أنه كان على نحو ما متضمنا من حيث المبدأ فى التقاليد منذ البداية لكى يسمح له بالدخول على الاطلاق ، فإن دخوله يفيد فى تأكيد القيم المحورية لتلك التقاليد . إن التقاليد ، بعبارة أخرى ، لا يمكن أن تؤخذ على غرّة : لأنها على نحو ما قد تنبأت ، بصورة غامضة ، بالأعمال العظيمة التى لم تكتب بعد ، ورغم أن هذه الأعمال ، فور انتاجها ، ستسبب اعادة تقييم للتقاليد ذاتها ، فإنها سوف تُمتص دون مجهود فى معدة التقاليد . والعمل الادبى لا يمكن أن تكون له قيمة الا بوجوده داخل التقاليد ، مثلما لا يمكن إنقاذ المسيحى إلا بأن يحيا فى الرب ؛ كل الشعر يمكن أن يكون أدبا لكن بعض الشعر فقط هو الأدب بالحروف الكبيرة ، حسبما يتصادف أن تكون التقاليد قد تدفقت فيه أم لا . وهذا ، مثل الرحمة الالهية ، أمر لا يقبل التمحيص : فالتقاليد ، مثل الرب القدير أو مثل حاكم مطلق متقلب المزاج ، تحجب حظوتها أحيانا عن مشاهير ادبية « عظيمة » وتنعم بها بدلا من ذلك على نص ضئيل متواضع مدفون فى المجاهل التاريخية . وعضوية النادى بالدعوة فقط : فبعض الكتاب ، مثل ت. س. إليوت ، يكتشفون مجرد إكتشاف أن التقاليد (أو « العقل الأوربى » ، كما يسميها اليوت أحيانا) تنبجس داخلهم تلقائيا ، لكن هذا ، مثلما فى حالة متلقى الرحمة الالهية ، لا يتوقف على الفضل الشخصى ، وليس ثمة ما يمكنك عمله بهذا الشأن بطريقة أو بأخرى . وعضوية التقاليد تتيح لك أن تكون ، فى آن واحد ، متسلطا ومتواضعا منكرا للذات ، وهى تركيبة وجد إليوت فيما بعد أنها أكثر إمكانا من خلال عضوية الكنيسة المسيحية .

وفى المجال السياسى ، اتخذ دفاع اليوت عن السلطة عدة أشكال . فقد غازل الحركة السياسية الفرنسية شبه ـ الفاشية اكسيون فرانسيز Action Francaise ، وأبدى بضع تلميحات سلبية عن اليهود . وبعد تحوله إلى

المسيحية فى منتصف العشرينات دعا إلى مجتمع زراعى فى غالبيته تديره بضع « عائلات عظيمة » ونخبة صغيرة من المثقفين اللاهوتيين الذين يشبهونه . وأغلب الناس فى ذلك المجتمع سيكونون مسيحيين ، لكن لما كان اليوت بالغ المحافظة فى تقديره لقدرة أغلب الناس على الايمان بأى شيء على الاطلاق ، فسوف يكون هذا الايمان الدينى غير واع بدرجة كبيرة ، يحياه الناس فى ايقاع الفصول . وهذا الدواء الذى يشفى كل العلل كان يقدم إلى العالم من أجل خلاص المجتمع الحديث تقريبا فى الوقت الذى كانت فيه قوات هتلر تزحف على بولندا .

إن ميزة اللغة الوثيقة الارتباط بالتجربة ، بالنسبة لاليوت ، هى أنها تمكن الشاعر من تجاوز التجريدات القاتلة للفكر العقلانى والامساك بقرائه من « لحاء المخ ، والجهاز العصبى ، والقنوات الهضمية »[21]. ليس على الشعر أن يخاطب عقل القارىء : فلا يهم حقا ماذا تعني القصيدة فعلا ، وقد أظهر اليوت أنه لا تقلقه مطلقا التفسيرات المغالية لعمله ذاته . فلم يكن المعنى غير رشوة تُلقى للقارىء لتصرف إنتباهه ، بينما تتسلل القصيدة لتعمل عليه بطرق اكثر فيزيقية ولا وعيا . إن اليوت المتفقة ، مؤلف القصائد الصعبة ذهنيا ، قد كشف فى الحقيقة عن كل الاحتقار للذهن الذى يتمتع به أى شخص يمينى لا عقلانى . لقد أدرك بدهاء أن لغات العقلانية الليبرالية للطبقة المتوسطة قد إستهلكت : فلم يعد من المحتمل أن يقتنع أحد بالحديث عن « التقدم » أو « العقل » ، خصوصا وأن ملايين الجثث تفترش ميادين المعارك فى أوربا . لقد أخفقت ليبرالية الطبقة المتوسطة ، ولابد للشاعر أن ينقب خلف هذه المقولات التى فقدت مصداقيتها عن طريق تطوير لغة حسِّية يمكن أن تُجرى « اتصالا مباشرا مع الاعصاب » . لابد أن يختار الكلمات التى لها « شبكة من الجذور المجسات التى تغوص إلى أعمق المخاوف والرغبات » ،[22] والصور الملغزة بدرجة موحية التى يمكن أن تنفذ إلى تلك المستويات « البدائية » التى تكون عندها خبرة كل الرجال والنساء متشابهة . ربما لا زال المجتمع العضوى حيا فى نهاية الأمر ، رغم أنه يحيا فقط فى اللاوعى الجمعى ؛ ربما كانت هناك رموز وايقاعات عميقة فى النفس ، نماذج عليا لا تقبل التحول عبر التاريخ ، يمكن للشعر أن يلمسها ويبعثها . أن أزمة المجتمع الأوربى ـ الحرب العالمية ، والصراع الطبقى الحاد ، والاقتصاديات الرأسمالية المنهارة ـ يمكن حلها

بإدارة الظهر للتاريخ تماما ووضع الميثولوجيا مكانه . فعميقا تحت الرأسمالية المصرفية يرقد الملك الصياد ، والصور القوية للميلاد ، والموت ، والبعث التى يمكن أن يكتشف فيها البشر هوية مشتركة . وطبقا لذلك ، نشر اليوت الأرض الخراب The waste Land عام ١٩٢٢ ، وهى قصيدة تعلن أن عقائد الخصوبة تمسك مفتاح الخلاص للغرب . وقد استخدمت تقنياته الطليعية الصارخة لأشد أغراض المؤخرة تخلفا : فقد انتزعت بعنف الوعى الروتينى لكى تبعث فى القارىء احساسا بالهوية المشتركة فى الدم والاحشاء .

إن راى اليوت فى أن اللغة قد أصبحت راكدة وغير مربحة فى العالم الصناعى ، وغير مناسبة للشعر ، يحمل أوجه شبه بالشكلية الروسية ؛ لكن شاركه فيه كذلك إزرا باوند Ezra Pound ، و ت. ا. هولم T.E.Hùlme ، والحركة التصويرية Imagist . لقد وقع الشعر ضحية للرومانسيين ، وأصبح امرا مغثيا ، ونسويا مليئا بالجيشان والمشاعر الرقيقة . تراخت اللغة وفقدت ذكورتها : وهى بحاجة إلى تصليدها ، وجعلها صلبة مثل الصخر ، وإعادة صلتها بالعالم الفيزيقى . والقصيدة التصويرية المثالية هى ثلاثة أبيات مقتضبة ذات صور حازمة ، مثل امر يطلقه ضابط فى الجيش . كانت العواطف مشوشة وموضع شك ، جزءا من حقبة صاخبة من المشاعر الليبرالية ـ الفردية المحلقة، التى لابد أن تخضع الآن العالم اللا ـ إنسانى الميكانيكى للمجتمع الحديث . وبالنسبة لـ د. هـ. لورنس ، كانت العواطف ، و « الشخصية » ، و « الانا » قد فقدت مصداقيتها بالمثل ، ولابد أن تفسح المجال للقوة غير الشخصية على نحو لا يرحم للحياة التلقائية ـ الابداعية . مرة أخرى ، نجد السياسة خلف الموقف النقدى : لقد إنتهت ليبرالية الطبقة الوسطى ، وسوف تطردها تنويعة من ذلك المذهب الذكورى ، الأشد خشونة ، الذى كان مقدرا لباوند أن يكتشفه فى الفاشية .

لم يتخذ طرح تمحيص ، فى البداية على الأقل ، طريق الرجعية اليمينية المتطرفة . بل على العكس ، كانت لا تمثل أقل من موقف الخندق الأخير للنزعة الانسانية الليبرالية ، المهتمة ، على عكس اليوت وباوند ، بالقيمة الفريدة للفرد وبالمجال الابداعى المشترك بين الأشخاص . وكان بالامكان تلخيص هذه القيم بكلمة « الحياة » ، وهى كلمة جعلت تمحيص من عدم قدرتها على تعريفها فضيلة . وإذا سالت عن صياغة نظرية عاقلة لقضيتهم ، فقد أظهرت على هذا

النحو أنك في ظلام حالك : فإما أنك تشعر بالحياة أو لا تشعر . وكان الأدب العظيم أدبا مفتوحا على الحياة باحترام ، وما تعنيه الحياة يمكن أن يظهره الأدب العظيم . كانت القضية دائرية ، وحدسية ، ومحصّنة ضد كل نقاش ، وتعكس الشللية المغلقة لليفيزيين أنفسهم . لم يكن واضحا في أي جانب تضعك الحياة في الاضراب العام ، أو ما إذا كان الاحتفاء بوجودها النابض في الشعر مساويا لتأييد البطالة الشاملة . وإذا كانت الحياة تمارس عملها في أي مكان فقد كان ذلك في كتابات د. هـ. لورنس ، الذى نصّبه ليفيز بطلا في وقت مبكر ، إلا أن « الحياة التلقائية ـ الابداعية » عند لورنس بدا أنها تتعايش بسعادة مع أقسى نزعات التمييز الجنسي والعنصرية ، والسلطوية ، وبدا أن هذا التناقض لا يزعج بوجه خاص سوى قلّة من المحصنين . أما الملامح اليمينية المتطرفة التي كان يشترك فيها لورنس مع اليوت وباوند ـ وهى إحتقار ساخط للقيم الليبرالية والديمقراطية ، وخضوع عبودى للسلطة اللاشخصية ـ فقد حُذفت : أعيد فعليا بناء لورنس ليصبح انسانيا ليبراليا ، ووضع في مكانه باعتباره التتويج الظافر « للتقاليد العظيمة » لفن القص الانجليزى من جين أوستن إلى جورج اليوت ، وهنرى جيمس ، وجوزيف كونراد .

كان ليفيز محقا حين استشف في الوجه المقبول لـ د. هـ. لورنس نقدا قويا للا ـ إنسانية انجلترا الرأسمالية الصناعية . فقد كان لورنس ، شأنه شأن ليفيز نفسه ، يُعدُّ ، بين أشياء أخرى ، وريثًا لسلالة الاحتجاج الرومانسى للقرن التاسع عشر ضد عبودية الأجر الميكنة للرأسمالية ، وضد قمعيتها الاجتماعية المعقدة وتخريبها الثقافي . لكن حيث أن كلا من لورنس وليفيز رفضا اجراء تحليل سياسى للنظام الذى يعارضانه ، فلم يبق أمامهما سوى الحديث عن الحياة التلقائية ـ الابداعية التى اصبحت تزداد تجريدا بصورة صاخبة بقدر اصرارها على ما هو متعين . وبقدر ما كان يقل باطراد وضوح كيف أن الرد على مارفل على مائدة البحث سيغير العمل الميكن لعمال المصانع ، بقدر ما أخذت النزعة الانسانية الليبرالية لليفيز ترتمى في أحضان الرجعية السياسية الأشد ابتذالا . وقد بقيت تمحيص حتى عام ١٩٥٣ ، وعاش ليفيز حتى عام ١٩٧٨ ؛ لكن خلال هذه المراحل الاخيرة تمخضت الحياة بوضوح عن عداء شرس للتعليم الشعبى ، ومعارضة عنيدة للراديو الترانزستور ، وشكا عميقا في أن « إدمان التليفزيون » له علاقة قوية بالمطالب

الداعية إلى مشاركة الطلبة فى التعليم العالى . كان يجب ادانة المجتمع « التكنولوجى - البنتامى » الحديث بلا تحفظ باعتباره « قميئا ويسبب القماءة » : وبدا أن ذلك هو النتيجة النهائية للتمييز النقدى الشامل . كان ليفيز المتأخر يأسف على اختفاء السيد الانجليزى النبيل ؛ دارت العجلة دورة كاملة .

* * *

يرتبط اسم ليفيز ارتباطا وثيقا بمصطلحى « النقد العملى » و « القراءة الفاحصة » ، وبعض أعماله المنشورة تحتل مكانها بين أكثر أعمال النقد الانجليزى التى شهدها هذا القرن دقة وريادية . ومن المفيد أن نتأمل مصطلح « النقد العملى » هذا إلى مدى ابعد قليلا . يعنى النقد العملى منهجا كان يزدرى اللغو عن الأدب الرفيع ولا يخشى عن حق أن يأخذ النص على حدة ، لكنه كان يفترض ايضا انك يمكن أن تحكم على « العظمة » و « المركزية » الأدبيتين بتوجيه إنتباه مركز على القصائد أو القطع النثرية معزولة عن سياقاتها الثقافية والتاريخية . وإذا سلمنا بإفتراضات تمحيص ، فليس ثمة مشكلة هنا حقا : فإذا كان الأدب « معافى » healthy حين يُظهر حسا متعينا بالخبرة المباشرة ، فيمكنك إذن أن تحكم على هذا من شذرة نثر على نحو مؤكد مثلما يمكن للطبيب أن يحكم بأنك مريض أولا عن طريق تسجيل نبضك ولون جلدك . لم تكن ثمة حاجة لفحص العمل فى سياقه التاريخى ، أو حتى لمناقشة بنية الأفكار التى يقوم على أساسها . فقد كانت مسألة تقييم نغمة وإحساس مقطع معين ، و « وضعه فى مكانه » بشكل نهائى ثم الانتقال إلى الذى يليه . وليس واضحا فيم كان هذا الاجراء يزيد عن مجرد شكل أكثر صرامة من تذوّق - الخمر ، مع التسليم بأن ما سيسميه الانطباعيون الأدبيون « مباركا » ستسميه أنت « قويا بصورة ناضجة » . وإذا بدا مصطلح الحياة فى مجمله ضبابيا وبالغ الاتساع ، فقد بدت التقنيات النقدية لتحديده بالغة الضيق بالنسبة له . ولما كان النقد العملى فى ذاته يُهدد بأن يتحول إلى بحث بالغ البرجماتية بالنسبة لحركة مهتمة بشىء ليس أقل من مصير الحضارة ، فقد احتاج الليفيزيون إلى دعمه بـ « ميتافيزيقا » ، ووجدوا واحدة فى متناولهم فى أعمال د . هـ . لورنس . ولما لم تكن الحياة نسقا نظريا ، بل مسألة حدس خاص ، فإن بإمكانك دائما أن تتخذ موقفك على أساس هذا الحدس لكى

تهاجم أنساق الآخرين ؛ لكن حيث أن الحياة هى أيضا قيمة مطلقة بقدر ما تتخيل ، فإن بامكانك كذلك أن تستخدمها لتوبخ أولئك النفعيين والتجريبيين الذين لا يستطيعون أن يروا أبعد من أنوفهم . وكان من الممكن قضاء وقت طويل وأنت تعبر من احدى هذه الجبهات إلى الأخرى ، حسب اتجاه نيران العدو . كانت الحياة مبدأ ميتافيزيقيا قاسيا ولا يقبل التساؤل بقدر ما تريد ، يفصل الخراف الأدبية عن النعاج بيقين إنجيلى ، لكن لما لم تكن تتبدى مطلقا الا فى الخصائص المتعينة ، فإنها لم تكن تشكل نظرية منهجية فى ذاتها وبالتالى كانت محصنة ضد الهجمات .

و « القراءة الفاحصة » هى الأخرى عبارة تستحق الفحص . إنها مثل « النقد العملى » كانت تعنى التفسير التحليلى المسهب ، وتقدم ترياقا قيما للهراء ذى النزعة الجمالية ، لكنها كذلك بدا أنها تتضمن ان كل مدرسة سابقة للنقد لم تقرأ سوى ما متوسطه ثلاث كلمات فى كل سطر . والمطالبة بالقراءة الفاحصة تعنى ، فى الحقيقة ، أن تفعل ما هو أكثر من الإ سرار على الانتباه الواجب للنص . انها تقترح بصورة لا مفر منها الانتباه لهذا وليس لشىء آخر : لـ « الكلمات على الصفحة » وليس للسياقات التى انتجتها وتحيط بها . وهى تتضمن تحديدا لنطاق الاهتمام وكذلك تركيزا له ـ وهو تحديد يحتاجه بشدة الحديث الأدبى الذى يتجول بإرتياح منتقلا من نسيج لغة تنيسون Tennyson إلى طول لحيته . لكن « القراءة الفاحصة » فى تبديدها لمثل هذه التهويمات الطرائفية ، كان فى جعبتها ما هو أكثر من ذلك : فقد شجعت الوهم فى أن أى قطعة من اللغة ، « أدبية » كانت أم لا ، يمكن دراستها أو حتى فهمها منعزلة . كانت بدايات « تشييء » reification العمل الأدبى ، أى معالجته كموضوع فى ذاته ، والتى كانت ستجد ذروتها الظافرة فى النقد الجديد الأمريكى .

كانت الرابطة الرئيسية بين انجليزية كمبريدج والنقد الجديد الأمريكى هى عمل ناقد كمبريدج أ. أ . ريتشاردز ، وإذا كان ليفيز يسعى إلى تخليص النقد بتحويله إلى شىء يقارب الدين ، وهكذا يواصل عمل ما تيو آرنولد ، فقد سعى ريتشاردز فى أعماله خلال العشرينات لأن يضع له أساسا راسخا فى مبادىء سيكولوجيا « علمية » صلبة . والخاصية الحادة ، المفتقرة إلى الحيوية لنثره تتناقض بصورة موحية مع الكثافة المرهقة لأسلوب ليفيز . يجادل

ريتشاردز بأن المجتمع فى أزمة لأن التغير التاريخى ، والاكتشاف العلمى خصوصا ، قد سبق وقلل من قيمة الميثولوجيات التقليدية التى عاش بها الرجال والنساء . ومن ثم ، اضطرب بصورة خطرة التوازن الدقيق للنفس البشرية ، وحيث أن الدين لن يعود يفيد فى اعادة التوازن ، فلابد للشعر أن يقوم بالمهمة بدلا منه . إن الشعر ، كما يلاحظ ريتشاردز بخشونة مذهلة ، « قادر على إنقاذنا ، إنه وسيلة ممكنة تماما للتغلب على الفوضى »(٢٣) . ومثل أرنولد ، يعطى الأدب مكان الصدارة كإيديولوجيا واعية لاعادة بناء النظام الاجتماعى ، ويفعل ذلك فى السنوات المضطربة اجتماعيا ، والذابلة اقتصاديا ، وغير المستقرة سياسيا والتى تلت الحرب العظمى .

والعلم الحديث ، فيما يزعم ريتشاردز ، هو نموذج المعرفة الحقة ، لكنه لم يبلغ الكمال عاطفيا . ولن يلبى حاجة الشعب لاجابات على أسئلة « ماذا ؟ » و « لماذا ؟ » ، وسيكتفى بدلا من ذلك بالاجابة على سؤال « كيف ؟ » . ولا يعتقد ريتشاردز نفسه أن « ماذا ؟ » و « لماذا ؟ » هى أسئلة أصيلة ، لكنه يسلم بأريحية بأن معظم الناس يفعلون ، وما لم تقدم بعض الاجابات ـ الزائفة على تلك الأسئلة ـ الزائفة فإن المجتمع قد ينهار . ودور الشعر هو أن يقدم تلك الاجابات ـ الزائفة . فالشعر لغة « انفعالية » emotive وليست « مرجعية » 'referential ، هو نوع من « الجملة التقريرية ـ الزائفة » pseudo-statement التى تبدو انها تصف العالم لكنها فى الحقيقة تنظم ببساطة مشاعرنا حوله بطرق مرضية . وأكثر أنواع الشعر كفاءة هو ذلك الذى ينظم اكبر عدد من الدوافع بأقل كمية من التعارض أو الاحباط . وبدون ذلك العلاج النفسى ، يمكن أن تنهار مقاييس القيم تحت « الامكانيات الأشد شرا للسينما ومكبر الصوت »(٢٤) .

فى حسابات ريتشاردز الكمية ، كان النموذج السلوكى للعقل فى الحقيقة جزءا من المشكلة التى كان يقترح لها حلا . وبدلاً من أن يطرح للتساؤل النظرة المستلبة للعلم على أنه مسألة أداة خالصة ، « مرجعية » بصورة محايدة ، فإنه يشارك فى هذه الخرافة الوضعية ثم يحاول بطريقة عرجاء أن يُلحق بها شيئا أكثر بهجة . وبينما شن ليفيز الحرب على التكنولوجيين ـ البنتاميين ، حاول ريتشاردز أن يهزمهم فى لعبتهم . وبالربط بين نظرية نفعية معيبة عن القيمة وبين نظرة جمالية أساسا للخبرة الانسانية (فالفن ، كما

يفترض ريتشاردز ، يعرّف كل الخبرات الأكثر امتيازا) ، يقدم الشعر كوسيلة « للمصالحة البارعة » لفوضى الوجود الحديث . إذا لم يكن يمكن حل التناقضات التاريخية فى الواقع ، فإنها يمكن التوفيق بينها بصورة متآلفة باعتبارها « دوافع » سيكولوجية خفية ضمن العقل التأملى . والفعل ليس مرغوبا فيه بوجه خاص ، لأنه يميل إلى إعاقة أى توازن كامل للدوافع . يلاحظ ريتشاردز « ما من حياة يمكن أن تكون ممتازة وتكون فيها الاستجابات الأولية غير منظمة ومشوشة »(٢٥) . وتنظيم الدوافع الدنيا التى لا تخضع لقانون على نحو أكثر كفاءة سيضمن بقاء الدوافع الأعلى ، الأرقى ، وليس هذا بعيدا عن الإيمان الفيكتورى بأن تنظيم الطبقات الدنيا سيضمن بقاء الطبقات العليا ، وهو يرتبط به بصورة ذات مغزى .

أما النقد الجديد الأمريكى ، الذى ازدهر من أواخر الثلاثينات حتى الخمسينات ، فقد حمل آثارا عميقة لهذه المذاهب . ويؤخذ النقد الجديد عموما على أنه يضم عمل اليوت ، وريتشاردز وربما كذلك ليفيز ووليام إمبسون ، بالاضافة إلى عدد من النقاد الأدبيين الأمريكيين البارزين ، ومن بينهم جون كرو رانسوم John Crowe Ransom ، و و. ك. ويمسات W.K. wimsatt ، وكلينث بروكس Cleanth Brooks ، وألن تيت Allen Tate ، ومونرو بريدزلى Monroe Breadsley ، و ر.ب. بلاكمور R.P. Blackmur . ومماله مغزى أن الحركة الأمريكية كانت تضرب بجذورها فى الجنوب الأمريكى المتخلف اقتصاديا ـ فى إقليم الدم والتربية التقليديين حيث اكتسب ت. س. إليوت الشاب لمحة مبكرة من المجتمع العضوى . وخلال فترة النقد الجديد الأمريكى ، كان الجنوب فى الواقع يمر بفترة تصنيع سريع ، بعد أن غزته الاحتكارات الرأسمالية الشمالية ؛ لكن مثقفى الجنوب « التقليديين » الذين أعطوا النقد الجديد إسمه ، من أمثال جون كرو رانسوم ، كانوا لا زالوا قادرين على أن يكتشفوا فيه بديلا « جماليا » للعقلانية العلمية العقيمة للشمال الصناعى . وبعد أن أزاحه الغزو الصناعى من مكانه مثل ت. س. إليوت ، وجد رانسوم ملاذا فى البداية فى ما يسمى بحركة الفارين Fugitives الأدبية فى العشرينات ، ثم فى السياسة الزراعية Agrarian اليمينية فى الثلاثينات . بدأت إيديولوجيا النقد الجديد فى التبلور : كانت العقلانية العلمية تخرب « الحياة الجمالية » للجنوب القديم ، وتنتزع من الخبرة الانسانية

خصوصيتها الحسية ، وكان الشعر حلا محتملا . كانت الاستجابة الشعرية ، على خلاف الاستجابة العلمية ، تحترم التكامل الحسى لموضوعها : فلم تكن مسألة ادراك عقلى بل مسألة وجدانية تربطنا « بجسم العالم » في رابطة دينية من الناحية الجوهرية . ومن خلال الفن ، يمكن أن نستعيد عالما مستلبا بكل ثراء تنوعه . والشعر ، بكونه نمطا تأمليا اساسا ، سيحفزنا ليس الى تغيير العالم بل إلى توقيره على ما هو عليه ، ويعلمنّا ان نتناوله بتواضع نزيه .

بعبارة أخرى ، كان النقد الجديد ، مثل تمحيص ، ايديولوجية إنتليجنسيا دفاعية ، مقتلعة الجذور أعادت فى الأدب اختراع ما لم تستطع العثور عليه فى الواقع . كان الشعر دينا جديدا ، ملاذا تواقا للماضى من استلابات الراسمالية الصناعية . وكانت القصيدة ذاتها معتمة أمام البحث العقلى مثل الرب القدير ذاته : فهى توجد كموضوع مغلق على نفسه ، مكتملة بصورة غامضة فى وجودها الفريد ذاته . كانت القصيدة هى ما لا يمكن كتابته بعبارات أخرى ، ولا يمكن التعبير عنه بأية لغة أخرى سوى ذاتها : وكل جزء من أجزائها مطوى على الأجزاء الأخرى فى وحدة عضوية مركبة يُعد انتهاكها نوعا من التجديف . ومن ثم ، كان النص الادبى ، بالنسبة للنقد الجديد الأمريكى مثلما بالنسبة لـ أ. أ. ريتشاردز ، يُدرك بما يمكن تسميته اصطلاحات « وظيفية » : ومثلما طورت السوسيولوجيا الوظيفية الامريكية نموذجا « خاليا من النزاعات » للمجتمع ، « يتكيف » فيه كل عنصر مع كل عنصر آخر ، نبذت القصيدة كل احتكاك ، وعدم انتظام ، وتناقض فى التعاون المتساوق (المتماثل symmetrical) لسماتها المتنوعة . وكانت النغمات الأساسية هى « التماسك » Coherence و « التكامل » ؛ لكن إذا كان على القصيدة أيضا أن تحدث فى القارىء موقفا ايديولوجيا محددا تجاه العالم ـ هو ، تقريبا ، موقف قبول تأملى ـ فلا يمكن دفع هذا التأكيد على التماسك الداخلى إلى النقطة التى تنفصل فيها القصيدة عن الواقع تماما . ومن ثم كان ضروريا ربط هذا التأكيد على وحدة النص الداخلية بإصرار على أن العمل ، من خلال تلك الوحدة ، « يناظر » الواقع نفسه بمعنى من المعانى . وبعبارة أخرى ، فإن النقد الجديد ، نكص عن أن يبلغ مرتبة شكلية مكتملة ، وخففها بطريقة غير مُتقنة بنوع من التجريبية ـ بإيمان بأن خطاب القصيدة « يتضمن » فى داخله الواقع على نحو ما .

وإذا كان للقصيدة أن تصبح حقا موضوعا فى ذاته ، فقد كان على النقد الجديد أن يفصلها عن كل من المؤلف والقارىء . وقد افترض أ. أ. ريتشاردز بسذاجة أن القصيدة لم تكن اكثر من وسط شفاف يمكننا من خلاله أن نلاحظ العمليات processes النفسية للشاعر : فالقراءة هى مسألة اعادة خلق للحالة الذهنية للمؤلف فى أذهاننا . وفى الحقيقة ، فإن الكثير من النقد الأدبى التقليدى كان يعتقد بهذا الرأى بصورة أو بأخرى . فالأدب العظيم هو نتاج رجال عظماء ، وقيمته تكمن أساسا فى السماح لنا بالنفاذ الحميم إلى أرواحهم . وثمة مشكلات عديدة فى هذا الموقف . وبداية ، فإنه يختزل كل الأدب إلى شكل مستتر من السيرة الذاتية : فنحن لا نقرأ الأعمال الأدبية كأعمال أدبية ، بل ببساطة كطرق ثانوية لمعرفة شخص ما . والأمر الثانى ، أن هذه النظرة تستلزم أن الأعمال الأدبية هى حقا « تعبيرات » عن ذهن مؤلف ، مما لا يبدو طريقة مفيدة بوجه خاص لمناقشة **غمامة ركوب حمراء صغيرة** Little Red Riding Hood أو أغنية راقية الأسلوبية عن حب فى البلاط الملكى . وحتى إذا نفذت إلى ذهن شيكسبير عند قراءة **هاملت** Hamlet ، فما معنى التعبير عن الامر على هذا النحو ، إذا كان كل ما نفذت إليه من ذهنه هو نص **هاملت** ؟ لماذا لا أقول بدلا من ذلك أننى أقرأ **هاملت** ، حيث أنه لم يترك دليلا على ذلك سوى المسرحية نفسها ؟ هل كان ما « فى ذهنه » مختلفا عما كتبه ، وكيف ندرى ؟ هل عرف هو نفسه ما فى ذهنه ؟ هل الكتاب على الدوام متحكمون تماما فى معانيهم ؟

رفض النقاد الجدد بجسارة نظرية الرجل العظيم فى الأدب ، مصرين على أن نوايا المؤلف فى الكتابة ، حتى لو أمكن استعادتها ، ليس لها علاقة بتفسير نصه . كذلك لا يجب خلط الاستجابات العاطفية للقراء المعينين بمعنى القصيدة : فالقصيدة تعنى ما تعنيه ، بصرف النظر عن نوايا الشاعر أو المشاعر الذاتية التى يستمدها منها القارىء .[٢٦] المعنى شىء عام وموضوعى ، منقوش فى نفس لغة النص الأدبى ، وليس مسألة دافع شبحى مفترض ما فى رأس مؤلف شبع موتا ، ولا دلالات خاصة تعسفية يمكن أن يربطها قارىء ما بكلماته . وسوف نناقش مزايا وعيوب هذا الرأى فى الفصل الثانى ، وفى هذه الأثناء ، يجب الاقرار بأن مواقف النقاد الجدد من هذه الأسئلة كانت شديدة الارتباط بنزوعهم إلى تحويل القصيدة إلى موضوع

مكتف ـ بذاته ، صلب ومادى مثل جرة أو أيقونة . أصبحت القصيدة شكلا فراغيا بدل أن تكون سيرورة زمنية . وسار إنقاذ النص من المؤلف والقارىء يدا بيد مع تخليصها من أحبولة أى سياق اجتماعي أو تاريخي . ومن المؤكد أن المرء بحاجة إلى معرفة ماذا كان يمكن أن تعنيه كلمات القصيدة بالنسبة لقرائها الأصليين ، لكن هذا النوع التقنى تماما من المعرفة التاريخية كان هو النوع الوحيد المسموح به . كان الأدب حلا للمشكلات الاجتماعية ، وليس جزءا منها ، ويجب اقتلاع القصيدة من حطام التاريخ ورفعها إلى فضاء سام فوقه .

كان ما فعله النقد الجديد ، فى الحقيقة ، هو تحويل القصيدة إلى صنم . وإذا كان أ. أ. ريتشاردز قد « نزع مادية » النص ، مختزلا إياه إلى نافذة شفافة مفتوحة على نفس الشاعر ، فإن النقاد الجدد الامريكيين قد أعادوها مادية بإنتقام ، وجعلوها تبدو شيئا ذا أربعة أركان ومقدمة تصد الحصى أكثر من كونها سيرورة للمعنى . وكان هذا من قبيل المفارقة ، لأن نفس النظام الاجتماعي الذى كان ذلك الشعر احتجاجا ضده كان حافلا بمثل هذه « التشييئات » ، فهو يحول الناس ، والعمليات ، والمؤسسات إلى « أشياء » . هكذا أسبغ على القصيدة النقدية الجديدة ، مثلها مثل الرمز الرومانسى ، طابع سلطة غيبية مطلقة لا تقبل أى جدال عقلى . ومثلها مثل أغلب النظريات الأدبية الأخرى التى بحثناها حتى الآن ، كان النقد الجديد فى جذوره لا ـ عقلانية مكتملة ، وثيقة الارتباط بالدوجما (العقيدة الجامدة) الدينية (كان العديد من النقاد الجدد الأمريكيين البارزين مسيحيون) ، وبسياسة « الدم والأرض » اليمينية للحركة الزراعية . لكن هذا لا يعنى الايحاء بأن النقد الجديد كان معاديا للتحليل النقدى ، أكثر مما كانت تمحيص . إذ بينما كان بعض الرومانسيين الأسبق يميلون إلى الانحناء فى صمت خاشع أمام سر النص الذى لا يسبر غوره ، غرس النقاد الجدد عن قصد أكثر تقنيات التشريح النقدى خشونة وعناداً . ونفس الدافع الذى حفزهم إلى الاصرار على وضع « موضوعى » للعمل قادهم أيضا إلى تطوير طريقة « موضوعية » صارمة لتحليله . والتقرير النمطى للنقد الجديد عن قصيدة يقدم بحثا صارما لمختلف « التوترات » tensions ، و « التعارضات » paradoxes و « تضاربات المشاعر » ambivalences فيها ، مبينا كيف تحل هذه وتتكامل عن طريق

بنيتها الصلدة . فإذا كان على الشعر أن يكون المجتمع العضوى الجديد فى ذاته ، الحل النهائى للعلم ، والمادية ، وأفول الجنوب الأمريكى « الجمالى » مالك العبيد ، فما كان له أن يستسلم للانطباعية النقدية أو للنزعة الذاتية الرخوة .

وفضلا عن ذلك ، تطور النقد الجديد خلال السنوات التى كان فيها النقد الأدبى فى أمريكا الشمالية يناضل ليصبح « احترافيا » ، مقبولا كمذهب اكاديمى محترم . وكانت بطاريات أدواته النقدية طريقة لمناقشة العلوم المضبوطة بشروطها ، فى مجتمع كانت فيه تلك العلوم هى المعيار السائد للمعرفة . وهكذا ، فبعد أن بدأت الحركة حياتها كملحق أو بديل ذى نزعة انسانية للمجتمع التكنوقراطى ، وجدت نفسها تعيد انتاج تلك التكنوقراطية بطرقها هى . ذاب المتمرد فى صورة سيدة ، ومع تقدم الأربعينات والخمسينات ، أخذت المؤسسات الأكاديمية تضمه إليها بسرعة بالغة . وقبل مضى وقت طويل ، بدا النقد الجديد وكأنه أكثر الأشياء طبيعية فى العالم النقدى الأدبى ، وفى الحقيقة ، كان يصعب تخيل انه كان ثمة شىء أخر على الاطلاق . اكتمل المشوار الطويل الذى بدأ من ناشفيل ، وتينسى ، موطن الفارين ، الى جامعات الرابطة الجامعية فى الشاطىء الشرقى . East Coast Ivy League Universities

وكان هناك سببان على الأقل جعلا النقد الجديد يلقى قبولا حسنا فى الأكاديميات . الأول ، أنه قدم منهجا بيداجوجيا ملائما للتعامل مع أعداد متزايدة من الطلبة[٢٧] . فتوزيع قصيدة قصيرة على الطلاب ليتفهموها كان اقل إرهاقا من وضع منهج دراسى عن روايات العالم العظيمة . والثانى ، أن رأى النقد الجديد فى القصيدة على أنها توازن هش لمواقف متضاربة ، توفيق نزيه لدوافع متناقضة ، ثبت أنه عميق الجاذبية للمثقفين الليبراليين المتشككين الذين أربكتهم العقائد الجامدة المتصادمة للحرب الباردة . فقراءة الشعر بطريقة النقد الجديد تعنى الا تلزم نفسك بشىء : فكل ما يعلمك إياه الشعر هو « النزاهة » ، وهى رفض هادىء ، تأملى ، عادل بصورة لا غبار عليها ، لأى شىء على وجه الخصوص . وهى تدفعك إلى معارضة المكارثية McCarthyism او تأييد الحقوق المدنية اقل مما تدفعك إلى أن تخبر هذه الضغوط على أنها مجرد ضغوط جزئية ، تتوازن على نحو متناغم دون شك فى

مكان آخر من العالم عن طريق أضدادها المكملة لها . كانت ، بتعبير آخر ، روشتة للقصور الذاتى السياسى ، ومن ثم للخضوع للوضع القائم السياسى . وبالطبع ، كان ثمة حدود لهذه التعددية الخبيثة : فالقصيدة ، بعبارات كلينث بروكس ، هى « توحيد المواقف فى مراتبية خاضعة لموقف كلى وحاكم ».[٢٨] كانت التعددية أمرا طيبا جداً ، بشرط ألا تنتهك النظام المراتبى ، يمكننا أن نتذوق باستمتاع مختلف الاحتمالات المتنوعة لنسيج القصيدة ، طالما ظلت البنية الحاكمة للقصيدة سليمة لم تمس . والتعارضات يجب تحملها ، طالما أمكن دمجها فى هارمونية فى النهاية . كانت حدود النقد الجديد هى جوهريا حدود الديمقراطية الليبرالية : فالقصيدة ، كما كتب جون كرو رانسوم ، « مثل دولة ديمقراطية ، إذا صح التعبير ، تحقق أهداف الدولة دون التضحية بالطابع الشخصى لمواطنيها ».[٢٩] ومن المثير للاهتمام أن نعرف ماذا كان يمكن أن يفعله العبيد الجنوبيون بهذا التأكيد .

وربما لاحظ القارىء أن « الأدب » ، فى أعمال النقاد القلائل الأخيرين الذين ناقشتهم ، قد إنزلق بطريقة غير محسوسة ليصبح هو « الشعر » . فالنقاد الجدد و أ. أ. ريتشاردز مهتمون بالقصائد على نحو حصرى تقريبا ، ويتسع ت. س. إليوت ليشمل الدراما لكن ليس الرواية ، ويتناول ف. ر. ليفيز الرواية لكنه يفحصها تحت اسم « القصيدة الدرامية » ـ أى ، أى شىء باستثناء الرواية . وفى الحقيقة ، فإن معظم النظريات الأدبية « تعطى الصدارة » دون وعى لجنس أدبى معين ، وتستمد أحكامها العامة منه ؛ وقد يكون من المثير أن نتتبع هذه العملية عبر تاريخ نظرية الأدب ، محددين الشكل الأدبى المعين الذى يتخذ كنموذج . أما فى حالة نظرية الأدب الحديثة ، فإن التحول إلى الشعر يحمل دلالة خاصة . لأن الشعر ، من بين كل الأجناس الأدبية ، هو أكثرها فيما يبدو انعزالا عن التاريخ ، والذى يتفاعل فيه « الاحساس » sensibility فى أنقى صوره ، وهو الشكل الأقل اصطباغا بالصبغة الاجتماعية . إذ يكون من الصعب أن ننظر إلى تريسترام شاندى أو الحرب والسلام كبنيات محكمة التنظيم من تضارب المشاعر الرمزى . وحتى فى اطار الشعر ، فإن النقاد الذين استعرضتهم غير مهتمين بدرجة لافتة بما يمكن تسميته تبسيطيا باسم « الفكر » . فنقد اليوت يُظهر نقصا غير عادى فى الاهتمام بما تقوله الأعمال الأدبية فعلا : فاهتمامه محصور بكامله تقريبا

فى خصائص اللغة ، وأساليب الشعور ، وعلاقات الصورة والخبرة . والعمل « الكلاسيكى » بالنسبة لاليوت هو العمل الذى ينبثق من بنية معتقدات مشتركة ، لكن ماهية هذه المعتقدات أقل أهمية من حقيقة أنها مشتركة على نحو عام . وبالنسبة لريتشاردز ، فإن الانشغال بالمعتقدات هو عقبة إيجابية أمام التقييم الأدبى : فالعاطفة القوية التى نشعر بها عند قراءة قصيدة قد تعطى الشعور بأنها معتقد ، لكن هذا مجرد شرط ـ زائف آخر . وليفيز وحده هو الذى يفلت من هذه الشكلية ، برأيه فى أن الوحدة الشكلية المركبة لعمل ما ، و « إنفتاحه الخاشع أمام الحياة » ، هما وجهان لنفس العملية . إلا أن عمله ، فى الممارسة ، يميل إلى التوزع بين النقد « الشكلى » للشعر والنقد « الأخلاقى » لفن القص .

لقد ذكرت أن الناقد الانجليزى ويليام إمبسون يضم أحيانا إلى النقد الجديد ، لكنه فى الحقيقة يقرأ على نحو أكثر إثارة للاهتمام على أنه خصم لا يلين لمذاهبهم الأساسية . وما يجعل إمبسون يبدو كناقد جديد هو أسلوبه فى التحليل الذى يشبه عصر الليمون ، وبراعته الخشنة التى تأخذ بالانفاس والتى يكشف بها عن أدق ظلال المعنى الأدبى ؛ لكن كل هذا فى خدمة عقلانية ليبرالية من الطراز القديم متعارضة بعمق مع النزعة الباطنية esotericism الرمزية لأمثال اليوت وبروكس . وفى أعماله الرئيسية **سبعة انماط من الالتباس** (١٩٣٠) Seven Types of Ambiguity ، و **بعض تنويعات القصيدة الرعوية** (١٩٣٥) Some Versions of Pastoral ، و **بنية الكلمات المركبة** (١٩٥١) The Structure of Complex Wards ، و **رب ميلتون** (١٩٦١) Miltons God ، يصب إمبسون الماء البارد للحس المشترك الانجليزى جدا على تلك الضراعات المتقدة ، واضحا فى أسلوبه النثرى البسيط عن عمد ، والخافت النبرة ، والدراج بسلاسة . وبينما يفصل النقد الجديد النص عن الخطاب العقلى و السياق الاجتماعى ، يصر إمبسون بصفاقة على تناول الشعر على أنه فصيلة من اللغة « العادية » يمكن بصورة معقولة التعبير عنه بعبارات أخرى ، على أنه نوع من الكلام يعد امتدادا لطرقنا العادية فى الحديث والفعل . وهو « قصدى » intentionalist لا يخجل ، يأخذ فى اعتباره ما يحتمل أن يكون المؤلف قد قصده ويفسر هذا بأشد الطرق الانجليزية سماحة ، وتهذيبا . وبدلا من أن يوجد العمل الادبى

كموضوع مغلق غير نفاذ ، فإنه بالنسبة لامبسون مفتوح ـ النهاية : وفهمه يتضمن ادراك السياقات العامة التى تستخدم فيها الكلمات اجتماعيا ، بدلا من مجرد تتبع منظومات من التماسك اللفظى الداخلى ، وتلك السياقات يمكن دوما أن تكون غير محددة . ومن المثير للاهتمام أن نقابل « التباسات » إمبسون الشهيرة مع « تعارض » ، و « مفارقة » و « تضارب مشاعر » النقد الجديد . فالمصطلحات الأخيرة توحي بإندماج اقتصادى لمعنيين متعاكسين لكنهما متكاملين : فالقصيدة النقدية الجديدة هى بنية مشدودة لتلك النقائض ، لكنها لا تهدد أبدا حاجتنا إلى التماسك لأنها قابلة دائما للحل فى وحدة مغلقة . والالتباسات الامبسونية ، من جهة أخرى ، لا يمكن تثبيتها أبدا بصورة نهائية : فهى تشير الى نقاط تتداعى عندها لغة القصيدة ، أو تخرج عن مسارها ، أو تومىء إلى ما هو أبعد من نفسها ، حبلى بالايحاءات عن سياق للمعنى من المفترض أنه لا يمكن إستنفاده . وبينما يتم حبس القارىء عن طريق بنية مغلقة من تضاربات المشاعر ، ويختزل إلى سلبية معجبه ، يطالب « الالتباس » بمشاركة القارىء ، أو القارئة ، الفعالة : ان الالتباس ، كما يعرفه إمبسون ، هو « أى ظلال لفظية للمعنى ، مهما صغرت ، تفسح مجالا لردود فعل بديلة تجاه نفس القطعة من اللغة »(٣٠) . إن استجابة القارىء هى التى تُعوض الالتباس ، وهذه الاستجابة تعتمد على ما هو أكثر من القصيدة وحدها . بالنسبة لـ أ. أ. ريتشاردز والنقاد الجدد ، يكون معنى كلمة شعرية « سياقيا » بصورة جذرية ، أى أنه وظيفة للتنظيم اللفظى الداخلى للقصيدة . وبالنسبة لامبسون ، يجلب القارىء إلى العمل حتما سياقات خطاب اجتماعية كاملة ، وافتراضات ضمنية عن تكوين المعنى قد يتحداها النص لكنه فى استمرارية معها . إن بويطيقا (فن الشعر) إمبسون ليبرالية ، اجتماعية وديمقراطية ، مناسبة ، برغم كل خصوصيتها المذهلة ، للتعاطفات والتوقعات المحتملة من جانب قارىء عادى وليس للتقنيات التكنوقراطية للناقد المحترف .

ومثل كل الحس المشترك الانجليزى ، فإن للحس المشترك لدى إمبسون حدوده القاسية . إنه عقلانى تنويرى من الطراز القديم نجد أن ثقته بالتهذيب ، والمعقولية ، والتعاطفات الانسانية المشتركة والطبيعة الانسانية العامة هى أمور تكتسب العطف لكنها موضع شك . ويشتبك إمبسون فى تساؤل نقدى ـ ذاتى دائم عن الفجوة بين دقته الذهنية والانسانية المشتركة

البسيطة : و « الرعوية » تعرف بأنها النمط الأدبى الذى يمكن أن يتعايش فيه الاثنان بلطف ، رغم أن ذلك لا يخلو أبدا من وعى ذاتى تهكمى حول عدم التناسب . لكن مفارقة إمبسون ، ومفارقة شكل الرعوية الأثير لديه ، هى كذلك علائم على تناقض أعمق . لأنها تحدد مأزق المثقف الأدبى الليبرالى الذهن فى العشرينات والثلاثينات ، والذى يعى التفاوت البالغ بين شكل من الذكاء النقدى أصبح الآن شديد التخصص وبين الهموم « الكونية » للأدب الذى يعمل عليه هذا الذكاء النقدى . هذا الوعى المرتبك ، الملتبس ، الذى يدرك الصدام بين البحث عن ظلال شعرية للمعنى أشد رهافة باستمرار وبين الكساد الاقتصادى ، هذا الوعى لا يمكنه حل هذه الالتزامات الا بالايمان بوجود « عقل مشترك » قد يكون فى الحقيقة أقل عمومية وأشد خصوصية اجتماعيا مما يبدو . وليست الرعوية بالضبط مجتمع إمبسون العضوى : إن ما يجتذبه هو عدم إحكام وعدم تناسب الشكل ، وليست أى « وحدة حيوية » ، انها التقابلات التى تحدث المفارقة بين اللوردات والفلاحين ، بين المعقد والبسيط . لكن الرعوية تزوده رغم ذلك بنوع من الحل التخيلى لمشكلة تاريخية ضاغطة : مشكلة علاقة المثقف « بالانسانية المشتركة » ، العلاقة بين نزعة شك ذهنية متسامحة ومعتقدات أبهظ ثمنا ، وبين العلاقة الاجتماعية لنقد احترافى بمجتمع تطحنه الأزمة .

يرى إمبسون أن معانى نص أدبى هى دائماً وإلى درجة معينة ، مشوشة ، ولا يمكن اختزالها إلى تفسير نهائى ؛ وفى التقابل بين « التباسه » وبين « تضارب المشاعر » لدى النقد الجديد ، نجد نوعا من التمهيد المبكر للمناظرة بين البنيويين وما بعد البنيويين والتى سنستكشفها فيما بعد . كذلك جرت الاشارة إلى أن اهتمام إمبسون بمقاصد المؤلف يذكرنا على نحو ما بعمل الفيلسوف الألمانى إدموند هوسرل Edmund Husserl . [٣١] وسواء كان ذلك حقيقيا أم لا ، فإنه يتيح لنا انتقالا مناسبا إلى الفصل التالى .

2

الفينومنولوجيا ، والتأويل ، ونظرية التلقى

فى عام ١٩١٨ كانت أوربا حطاماً ، وقد دمّرتها أفظع حرب فى التاريخ . وغداة تلك الكارثة ، إجتاحت القارة موجة من الثورات الإجتماعية : فشهدت الأعوام حوالى ١٩٢٠ إنتفاضة سبارتاكوس فى برلين والإضراب العام فى فيينا ، وإقامة سوفيتات العمال فى ميونيخ وبودابست ، وإحتلال المصانع بالجملة فى كل أرجاء إيطاليا . سُحقت جميع هذه التمرّدات بعنف ، لكن النظام الإجتماعى للراسمالية الاوربية كان قد هزّته من جذوره مذبحة الحرب وما أعقبها من هياج سياسى . كذلك كانت الإيديولوجيات التى تعوّد هذا النظام الإعتماد عليها ، والقيم الثقافية التى يحكم بها ، تعانى هى الأخرى من إضطراب عميق . وبدا العلم وكأنه تضاءل إلى وضعية عقيمة ، إلى هوس قصير النظر بتصنيف الحقائق ، وبدت الفلسفة ممزّقة بين تلك الوضعية من جهة ، وبين نزعة ذاتية لا يمكن الدفاع عنها من جهة أخرى ، وتفشّت أشكال النزعات النسبية واللاعقلانية ، وعكس الفن هذا الفقدان المحيّر للمرتكزات . وفى هذا السياق من الازمة الإيديولوجية الواسعة النطاق ، والذى سبق الحرب العالمية الأولى ذاتها بزمن طويل ، حاول الفيلسوف الألمانى إدموند هوسرل Edmund Husserl تطوير منهج فلسفى جديد يمنح اليقين المطلق لحضارة تتفكك . وكان الإختيار ، كما كتب هوسرل فيما بعد فى كتابه ازمة العلوم اوربية (١٩٣٥) ، إختياراً بين الهمجية اللاعقلانية من جهة ، وبين الميلاد الروحى من جديد من خلال « علم للروح مكتّف بذاته تماماً » من جهة ثانية .

ومثل سَلَفه الفيلسوف الفرنسى رينيه ديكارت Rene Descartes ، بدأ هوسرل بحثه عن اليقين بأن رفض مؤقتاً ما أسماه « الموقف الطبيعى » ـ

اى إعتقاد رجل الشارع الراجع إلى الحس المشترك بأن الاشياء توجد مستقلّةً عنا فى العالم الخارجى ، وأن معلوماتنا عنها جديرة بالثقة عموماً . فذلك الموقف إكتفى بأن إعتبر إمكانية المعرفة أمراً مسلّما به ، بينما هذه الإمكانية هى ، على وجه الدقة ، ما هو موضع شك . فماذا ، إذن ، يمكننا أن نكون واضحين بشأنه ومتيقنين منه ؟ رغم أننا لا يمكن أن نكون متأكدين من الوجود المستقل للأشياء ، كما يجادل هوسرل ، فإننا يمكن أن نكون على يقين من الكيفية التى تظهر لنا بها مباشرةً فى الوعى ، مما إذا كان الشىء الفعلى الذى نَخْبَره وهماً أم لا . يمكن النظر إلى الموضوعات لا على أنها أشياء فى ذاتها بل على أنها أشياء مُمَوضَعة Posited ، أو « مقصودة » Intended من جانب الوعى . فكل وعى هو وعى بشىء : وخلال التفكير ، أكون واعياً بأن فكرى « يشير باتجاه » موضوع ما . وفعل التفكير وموضوع الفكر مرتبطان داخلياً ، ومتوقفان على بعضهما على نحو متبادل . ووعيى ليس مجرد تسجيل سلبى للعالمَ ، بل انه يؤسسه بنشاط أو « يقصده » . ولكى نقيم اليقين ، إذن ، لابد قبل كل شىء أن نتجاهل ، أو « نضع بين اقواس » ، أى شىء أبعد من خبرتنا المباشرة ؛ لابد أن نختزل العالم الخارجى إلى محتويات وعينات فقط . وهذا ، الذى يطلق عليه إسم « الإختزال الفينومنولوجى » Phenomenological Reduction ، هو أول حركة هامة لهوسرل . كل شىء ليس « محايثاً » Emmanent للوعى لابد من إستبعاده بحزم ، كل الحقائق لابد من معاملتها على أنها « ظواهر » Phenomena خالصة ، بالنسبة لطريقة ظهورها فى عقلنا ، وهذه هى المعلومة المطلقة الوحيدة التى يمكن انْ نبدأ منها . والإسم الذى اعطاه هوسرل لمنهجه الفلسفى هذا ـ الفينومنولوجيا (الظاهراتية) Phonomenology ـ مشتق من هذا الإصرار . فالفينومنولوجيا (أى الظاهراتية) هى علم الظواهر الخالصة .

إلّا أن هذا ليس كافياً لحل مشكلاتنا . فربما كان كل ما نجده ، حين نفتش محتويات عقولنا ، لا يزيد عن فيض عشوائى من الظواهر ، تيار فوضوى للوعى ، ولا يمكننا أن نقيم اليقين على هذا . ونوع الظواهر « الخالصة » التى يهتم بها هوسرل ، هى أكثر من مجرد الجزئيات الفردية العشوائية . انها نسق من الماهيات Essences الكليّة ، لأن الفينومنولوجيا تغير كل موضوع فى المخيلة حتى تكتشف ما لا يقبل التغير فيه . ان ما يُقدّم

للمعرفة الفينومنولوجية ليس مجرد خبرة الغيرة أو خبرة اللون الأحمر ، على سبيل المثال ، بل الأنماط الكلّية لهذه الأشياء أو ما هَياتها ، أى الغيرة او الحمرة فى ذاتها . وإدراك أى ظاهرة إدراكاً تاماً وخالصاً هو ادراك ماهو جوهرى وغير متغير فيها . والكلمة اليونانية للنمط هى إيدوس Eidos* : وطبقاً لذلك يتحدث هوسرل عن منهجه على انه يُحدث تجريداً إيدوسياً Eidetic ، إلى جانب الاختزال الفينومنولوجى .

كل هذا قد يبدو مجرداً وغير واقعى بطريقة لا تُحتمل ، وهو كذلك فعلاً لكن هدف الفينومنولوجيا ، فى الحقيقة ، كان عكس التجريد تماماً : كان عودة إلى المتعَين ، إلى الأرض الصلبة ، كما يوحى شعارها الشهير « لنَعُد إلى الأشياء ذاتها ! » . كانت الفلسفة مهتمة أكثر مما ينبغى بالمفاهيم وأقل مما ينبغى بالمعلومات الصلبة : وهكذا بنت أنساقها الذهنية غير المستقرة ، والثقيلة القمة على أشد الأسس هشاشة . أما الفينومنولوجيا ، فإنها بإمساك بما نكون متأكدين منه خبراتياً ، تستطيع أن تقدم الأساس الذى يمكن أن تبْنى عليه المعرفة الموثوق بها على نحو أصيل . ويمكنها أن تكون « علماً للعلوم » ، يقدم منهجاً لدراسة أى شىء مهما كان : الذاكرة ، وعلب الكبريت ، والرياضيات . وقد قدّمت نفسها على أنها ليست أقل من علم للوعى الانسانى ـ الوعى الإنسانى المُدرك ليس على انه الخبرة التجريبية لأناس خاصين ، بل على أنه « البنيات العميقة » للعقل ذاته . وعلى خلاف العلوم ، لم تكن تسأل عن هذا الشكل الخاص من المعرفة أو ذاك ، بل عن الشروط التى تجعل أى نوع من المعرفة ممكناً بالدرجة الأولى . وهكذا كانت ، مثل فلسفة كانط Kant قبلها ، نوعاً « ترنسندنتاليا » (متعالياً ، مفارقاً) Transcendental من البحث ، وكانت الذات الإنسانية ، أو الوعى الفردى الذى اهتمت به ، ذاتاً « ترنسندنتالية » . لم تكن الفينومنولوجيا تفحص ما يتصادف أن أدركه عندما انظر إلى ارنب معين ، بل الماهية الشاملة للأرانب وفعل ادراكها . وبعبارة أخرى ، لم تكن شكلاً من أشكال التجريبية ، يهتم بالخبرة العشوائية المبعثرة للأفراد المعينين ، وكذلك لم تكن نوعاً من « النزعة النفسية »

---

* تعنى Eidos باليونانية الشكل أو الصورة . وما يخص الشكل أو الصورة أو يتعلق بهما يُعبر عنه بكلمة Eidetikos ـ م

Psychologism ، تهتم فقط بالعمليات العقلية القابلة للملاحظة لأولئك الأفراد . فقد زعمت أنها تُعرّى نفس بنيات الوعى ذاته ، وفى نفس الفعل تُعرّى نفس الظواهر ذاتها .

ولابد أنه قد إتضح ، حتى من هذا العرض الموجز للفينومنولوجيا ، أنها شكل من المثالية المنهجية ، تسعى لإستكشاف تجريد إسمه « الوعى الانسانى » وعالم من الاحتمالات الخالصة . لكن هوسرل إذا كان قد رفض النزعة التجريبية ، والنزعة النفسية ، والنزعة الوضعية للعلوم الطبيعية ، فقد أعتبر أيضاً أنه قد إنفصل عن المثالية الكلاسيكية لمفكر مثل كانط . فقد عجز كانط عن حل مشكلة كيف يمكن للعقل أن يعرف فعلاً الأشياء خارجه على الإطلاق ، أما الفينومنولوجيا ، فبزعمها أن ما هو معطى فى الإدراك الخالص هو نفس ما هية الأشياء ، أملت أن تتجاوز نزعة الشك هذه .

كل هذا يبدو شديد البعد عن ليفيز والمجتمع العضوى . لكن هل هو كذلك حقاً ؟ . فى نهاية الأمر ، فإن العودة إلى « الاشياء فى ذاتها » ، والرفض المتعجّل للنظريات غير المتجذّرة فى الحياة « العينية » ، ليسا بعيدين تماماً عن نظرية ليفيز فى المحاكاة الساذجة والتى تقول بأن اللغة الشعرية تجسّد نفس مادة الواقع ذاته . وليفيز وهوسرل يستديران كلاهما إلى تعازى المتعيّن ، إلى ما يمكن معرفته فى النبض ، فى فترة ازمة ايديولوجية كبرى ، وهذا اللجوء إلى « الأشياء ذاتها » يتضمن فى كلتا الحالتين نزعة لا عقلانية متطرفة . فبالنسبة لهوسرل ، نجد أن معرفة الظواهر مطلقة اليقينية ، أو كما يقول هو « صادقة بالضرورة » Apodictic ، لأنها حدسية : ولا يمكننى الشك فى تلك الأشياء أكثر مما يمكننى الشك فى نقرة حادة على الرأس . وبالنسبة لليفيز ، فإن أشكالاً معينة من اللغة صائبة ، وحيوية ، وإبداعية « حدسياً » ، ومهما أُدرك النقد على أنه قضية مشاركة فليس ثمة مكسب من ذلك فى النهاية . وبالنسبة للرجلين ، إضافةً إلى ذلك ، يكون ما يجرى حدسه خلال فعل إدراك الظاهرة المتعينة شيئاً كلّياً شاملاً : هو الإيدوس بالنسبة لهوسرل ، والحياة بالنسبة لليفيز . وبتعبير آخر ، ليس عليهما أن يتحركا إلى ما هو أبعد من أمان الإحساس المباشر لكى يُطوّرا نظرية « شاملة » : فالظواهر تأتى مزوّدة بواحدة . لكنها لابد أن تكون نظرية تسلطية ، حيث انها تعتمد تماماً على الحدس . والظواهر بالنسبة لهوسرل ليست بحاجة إلى أن تُفسّر ، أو تُبنى

بهذه الطريقة أو تلك فى قضية عقلية . فهى مثل بعض الأحكام الأدبية ، تفرض نفسها علينا « بطريقة لا تقاوم » ، إذا استخدمنا كلمة أساسية لدى ليفيز . وليس من الصعب أن نرى العلاقة بين تلك النزعة الدوجمائية (العقيدية الجامدة) ـ وهى نزعة واضحة فى كل عمل ليفيز ـ وبين الاحتقار المحافظ للتحليل العقلى . وأخيراً ، قد نلاحظ كيف توحى نظرية هوسرل « القصدية » بأن « الوجود » و « المعنى » مرتبطان دائماً ببعضهما . فليس هناك موضوع بدون ذات ، ولا ذات بدون موضوع . فالموضوع والذات ، بالنسبة لهوسرل مثلما بالنسبة للفيلسوف الانجليزى ف . ه . برادلى F . H . Beradley ، الذى أثر فى ت . س . اليوت ، هما وجهان لنفس العُملة . وفى مجتمع تظهر فيه الموضوعات مُستلبة ، مقطوعة الصلة بالأهداف الإنسانية ، وتغوص الذوات الإنسانية بالتالى فى العزلة القلقة ، نجد أن هذا مذهب مُعَزبالتأكيد . فقد تم ثانية الجمع بين العقل والعالم ـ فى العقل على الأقل . وليفيز ، أيضاً ، مهتم برأب الصدع المُعَوِّق بين الذوات والموضوعات ، بين « البشر » و « أوساطهم الإنسانية الطبيعية » ، والذى هو نتيجة الحضارة » المُعمَّمة .

وإذا كانت الفينومنولوجيا قد ضمنت عالماً قابلاً للمعرفة بيد ، فقد اسست مركزية الذات الإنسانية باليد الأخرى . وقد وعدت ، فى الحقيقة ، بما ليس أقل من علم . للذاتية نفسها . العالم هو ما أموضعه أو « أقصده » : وعليه أن يُدرك فى علاقته بى ، بإعتباره ملازماً لوعيى ، وهذا الوعى ليس مجرد وعى تجريبى على نحو يقبل الخطأ ، بل إنه ترنسندنتالى . كان مما يعيد الثقة أن يعرف المرء ذلك عن نفسه . فقد كانت الوضعية الصارخة لعلم القرن التاسع عشر قد هددت بتجريد العالم من الذاتية تماماً ، واقتفت الفلسفة الكانطية الجديدة أثرها على استحياء ، وبدا أن مسار التاريخ الأوربى منذ نهاية القرن التاسع عشر وما تلاه قد القى شكوكاً عميقة على الافتراض التقليدى بأن « الانسان » مسيطر على مصيره ، بأنه مازال المركز الخلّاق لعالمه . وكرد فعل ، أعادت الفينومنولوجيا الذات الترنسندتاليه إلى عرشها الشرعى . أصبح من الواجب رؤية الذات على انها مصدر وأصل كل معنى : ولم تكن هى ذاتها جزءاً من العالم حقاً ، إذ انها هى التى تأتى بهذا العالم إلى الوجود فى المقام الاول . بهذا المعنى ، إستعادت الفينومنولوجيا وصقلت الحلم القديم للايديولوجية البرجوازية الكلاسيكية . لأن تلك الايديولوجية قد ارْتكزت

على الإعتقاد بأن « الإنسان » سابق على نحو ما لتاريخه وشروطه الإجتماعية ، وهذه الأشياء تتدفق منه كما يندفع الماء من نافورة . أما كيف جاء هذا « الانسان » إلى الوجود بالدرجة الأولى ـ وهل يمكن أن يكون نتاجاً للشروط الإجتماعية مثلما هو منتج لها ـ فلم يكن سؤالاً يجب تأمله بجدية . إذن ، فالفينومنولوجيا ، بإعادتها مركزة العالم حول الذات الإنسانية ، كانت تقدم حلاً خيالياً لمشكلة اجتماعية عويصة .

وفى مجال النقد الأدبى ، كان للفينومنولوجيا بعض التأثير على الشكليين الروس . فمثلما « وضع » هوسرل « بين أقواس » الموضوع الواقعى حتى يلتفت لفعل معرفته ، كذلك كان الشعر بالنسبة للشكليين يضع بين أقواس الموضوع الواقعى ويركز بدلاً من ذلك على الطريقة التى يُدرك بها .[1] لكن الدَّيْن النقدى الرئيسى للفينومنولوجيا واضح فيما يسمى مدرسة جنيف للنقد ، التى إزدهرت خاصة خلال الأربعينات والخمسينات ، والتى كأن نجومها البارزون هم البلجيكى جورج بوليه Georg Poulet والناقدان السويسريان جان ستاروبينسكى Jean Starobinski وجان روسيه Jean Rousset والفرنسى جان ـ بيير ريشار Jean - Perre Richard . كذلك إرتبط بالمدرسة إميل شتايجر Emil Staiger ، استاذ الالمانية بجامعة زيوريخ ، والعمل المبكر للناقد الأمريكى ج . هيلليز ميللر H . Hillis Miller .

النقد الفينومنولوجيا هو محاولة لتطبيق المنهج الفينومنولوجى على الأعمال الأدبية . ومثلما فى وضع هوسرل للموضوع الواقعى « بين أقواس » ، يتم تجاهل السياق التاريخى الفعلى للعمل الادبى ، ومؤلفه ، وظروف إنتاجه وقراءته ، وبدلاً من ذلك ، يهدف النقد الفينومنولوجى إلى قراءة « محايثة » تماماً للنص ، لا تتأثر مطلقاً بأى شىء خارجه . ويتم إختزال النص نفسه إلى تجسيد خالص لوعى المؤلف : فكل جوانبه الأسلوبية والسيمانطيقية تُدرك على أنها أجزاء عضوية من كلٍ مركب ، الجوهر المُوَحِّد له هو عقل المؤلف . ومن أجل معرفة هذا العقل ، يجب الاّ نرجع إلى أى شىء نعرفه فعلاً عن المؤلف ـ فالنقد البَيوجرافى* ممنوع ـ بل فقط إلى تلك الجوانب من وعيه أو وعيها التى

---

* نسبة إلى البيوجرافيا او علم السيرة ـ م

تتبدى فى العمل ذاته . وفضلاً عن ذلك ، فنحن مهتمون « بالبنيات العميقة » لعقله ، والتى يمكن أن نجدها فى التيمات المتكررة ومنظومات الخيال ، وبادراك هذه الأشياء فإننا ندرك الطريقة التى « عاش » بها الكاتب عالمه ، ندرك العلاقات الفينومنولوجية بينه كذات وبين العالم كموضوع . و « عالم » العمل الأدبى ليس واقعاً موضوعياً ، بل يسمى فى الالمانية Lebenswelt (العالم المُعاش) ، الواقع كما تُنظّمه وتَخبَره فعلاً ذات فردية . والنقد الفينومنولوجى يركز نمطياً على الطريقة التى يخبر بها مؤلف الزمان أو المكان ، على العلاقة بين الذات والآخرين أو على إدراك الموضوعات المادية . وبتعبير آخر ، فإن الاهتمامات المنهجية للفلسفة الهوسرلية غالباً ما تصبح « مضمون » الأدب بالنسبة للنقد الفينومنولوجى .

ومن أجل الإمساك بهذه البنيات الترنسندنتالية ، من أجل النفاذ إلى قلب وعى الكاتب ، يحاول النقد الفينومنولوجى تحقيق الموضوعية والنزاهة الكاملتين . فلابد أن يطهر نفسه من تفضيلاته الخاصة ، وينغمس دون عاطفة فى « عالم » العمل ، ويعيد إنتاج ما يجده هناك بأكبر ما يمكن من الدقة وعدم التحيز . وإذا كان يتناول قصيدة مسيحية ، فليس ضمن إهتمامه أن يصدر أحكام قيمة على هذه النظرية الخاصة للعالم ، بل أن يوضح ما كان يعنيه للكاتب أن « يعيش » هذه النظرة . إنه ، بعبارة أخرى ، ضرب من التحليل غير نقدى ، وغير تقييمى تماماً . فلا يُنظر إلى النقد باعتباره بناء عقلياً ، تفسيراً نشطاً للعمل لابد أن يتضمن حتماً إهتمامات وتحيزات الناقد ، بل إنه مجرد تَلَقٍ سلبى للنص ، نَسْخَاً خالصاً لما هياته العقلية . ومن المفترض أن العمل الأدبى يشكل كلاً عضوياً ، وكذلك تفعل فى الحقيقة كل أعمال مؤلف معين ، وهكذا يستطيع النقد الفينومنولوجى أن يتحرك برباطه جأش بين أبعد النصوص فى تاريخ كتابتها ، وبين أكثرها إختلافاً فى التيمة وذلك فى سعيه الحثيث للبحث عن أوجه للوحدة . إنه نوع من النقد ذو نزعة مثالية ، جوهرية ، معادية للتاريخ ، شكلية وعضوية ، إنه نوع من التقطير الخالص للبقع العمياء ، للتعصبات وأوجه المحدودية التى تميز نظرية الأدب الحديثه ككل . وأكثر الحقائق تأثيراً وبروزاً بشأنه هى إنه نجح فى إنتاج بعض الدراسات النقدية الفردية التى تتمتع ببصيرة ملحوظة (ومنها دراسات بوليه ، وريشار ، وستاروبينسكى) .

بالنسبة للنقد الفينومنولوجى ، لا تكاد لغة عمل أدبى تعدو كونها « تعبيراً » عن معانيه الداخلية . وهذه النظرة الثانوية نوعاً ما للغة ترجع إلى هوسرل نفسه . فليس فى فينومنولوجيا هوسرل سوى مكان ضئيل للغة فى ذاتها . إذ يتحدث هوسرل عن مجال خاص تماماً أو داخلى للخبرة ، لكن هذا المجال وهم فى الحقيقة ، حيث أن كل خبرة تتضمن اللغة ، واللغة إجتماعية بصورة لا يمكن محوها . والزعم بأننى أملك خبرة خاصة تماماً لا معنى له : فلن اتمكن من امتلاك خبرة فى المقام الأول مالم تحدث مُعبِّراً عنها بلغة ما يمكننى أن أحددها فى إطارها . وما يزوّر خبرتى بالمعنى بالنسبة لهوسرل ليس اللغة بل فعل إدراك الظواهر الجزئية على أنها كليات ـ وهو فعل يُفترض حدوثه بشكل مستقل عن اللغة نفسها . وبعبارة أخرى ، فإن المعنى بالنسبة لهوسرل ، هو شىء يسبق اللغة : وليست اللغة سوى نشاط ثانوى يعطى أسماء لمعانٍ أملكها فعلاً على نحوما . أمّا كيف يمكن أن أمتلك معانى بدون أن تكون لدىّ لغة بالفعل فهو سؤال لا يستطيع نسق هوسرل الإجابة عليه .

إن العلامة المميِّزة للثورة اللغوية » للقرن العشرين ، من سوسير Saussure وفتجنشتين Wittgenstein إلى نظرية الأدب المعاصرة ، هى الإقرار بان المعنى ليس ببساطة شيئاً « معبراً عنه » أو « منعكساً » فى اللغة : بل إنها تنتجه فعلاً . ليس الأمر وكأن لدينا معانٍ ، أو خبرات ، نتقدم لنكسوها بعباءة الكلمات ، بل إننا لا نستطيع ان نملك المعانى أو الخبرات إلّا لاننا بالدرجة الأولى نملك لغة بها نملك هذه المعانى والخبرات . وما يوحى به ذلك ، فضلاً عن هذا ، هو أن خبرتنا كأفراد إجتماعية حتى جذورها ؛ فلا يمكن أن يكون ثمة شىء من قبيل اللغة الخاصة ، وتخيّل لغة ما هو تخيّل شكل كامل من الحياة الاجتماعية . لكن الفينومنولوجيا ، فى المقابل ، تود أن تُبقى خبرات داخلية « خالصة » معينة خالية من التلوثات الإجتماعية للغة ـ أو أن ترى اللغة بالمقابل على أنها لا تعدو نسقاً « لتثبيت » المعانى التى تشكلت مستقلة عنها . وهو سرل نفسه ، يكتب ، فى عبارة كاشفة ، عن اللغة على أنها « تتطابق بمعيار خالص مع ما يُرى فى كامل وضوحه »[٢] لكن كيف يستطيع المرء أن يرى شيئاً بوضوح على الاطلاق ، بدون الموارد المفهومية للغة تحت تصرفه ؟ وإزاء وعيه بأن اللغة تطرح مشكلة قاسية لنظريته ، يحاول هوسرل أن يحل المأزق بتخيّل لغة تكون معبّرة عن الوعى بصورة خالصة ـ تكون

متحررة من أى عبء يجعلها تشير إلى معانٍ خارجية عن عقلنا عند الكلام . والمحاولة مقضى عليها بالفشل : « فاللغة » الوحيدة التى يمكن تخيلها ستكون إنعزالية خالصة ، منطوقات داخلية لن تعنى شيئاً أياً كان .(٣)

هذه الفكرة عن منطوق إنعزالى لا معنى له لا يلوثه العالم الخارجى هى صورة مناسبة بوجه خاص للفينومنولوجيا فى ذاتها . إذ برغم كل مزاعمها بأنها قد إستعادت « العالم الحى » للفعل الإنسانى والخبرة الإنسانية من البراثن المجدبة للفلسفة التقليدية ، فإن الفينومنولوجيا تبدأ وتنتهى كراس بلا عالم . وهى تعدُ بتقديم أساس راسخ للمعرفة الإنسانية لكنها لا تستطيع أن تفعل ذلك إلاّ بثمن باهظ : هو التضحية بالتاريخ الإنسانى ذاته . فمن المؤكد أن المعانى الانسانية تاريخية بمعنى عميق : وليست مسألة حدس الماهية الكلية الشاملة لكون البصلة بصلة ، بل مسألة تغيير التعاملات العملية بين الأفراد الاجتماعيين . ورغم تركيزها على الواقع كما نَخْبَره فعلاً ، باعتباره عالماً مُعاشاً Lebenswelt وليس حقيقة خاملة ، فإن موقفها تجاه هذا العالم يظل تأملياً ولا تاريخياً . لقد سعت الفينومنولوجيا لحل كابوس التاريخ الحديث بالانسحاب إلى مجال تأملى ينتظرنا فيه اليقين الأبدى ؛ وبهذه الصفة ، أصبحت ، فى حَضّانتها المنعزلة ، المسُتَلبة ، عَرَضاً لنفس الأزمة التى طرحت أن تتجاوزها .

* * *

كان الإقرار بأن المعنى تاريخى هو ما قاد أشهر تلاميذ هوسرل ، وهو الفيلسوف الألمانى مارتن هايدجر Martin Heidegger ، إلى القطيعة مع نسقه الفكرى . يبدأ هوسرل من الذات الترنسندنتالية ، بينما يرفض هايدجر نقطة البداية هذه ويبدأ ، بدلاً منها ، من التأمل فى الوجود الإنسانى « المعطى » والذى لا يمكن إختزاله ، أو الدَازَين Dasein (الوجود هناك) كما يسميه . ولهذا السبب يُعرّف عمله عادة بأنه « وجودى » مقابل « جوهرية » معلمه التى لا تلين . والإنتقال من هوسرل إلى هايدجر هو إنتقال من مجال العقل الخالص إلى فلسفة تتأمل فى كيفية شعور المرء بأنه حى . وبينما الفلسفة الانجليزية قانعة بتواضع فى العادة بالبحث فى الأفعال الواعدة أو بمقابلة النحو فى العبارتين Nothing Matters و Nothing Chatters فإن

عمل هايدجر الرئيسى الوجود والزمان Being And Time (١٩٢٧) يتوجه إلى شيء ليس أقل من مشكلة الوجود ذاته ـ أو بتحديد أكثر ، إلى ذلك الضرب من الوجود الذى يكون انسانياً من الناحية النوعية . ذلك الوجود ، كما يجادل هايدجر ، هو دائما وبالدرجة الأولى وجود ـ فى ـ العالم : فنحن ذوات إنسانية فقط لاننا مرتبطون عملياً بالآخرين وبالعالم المادى ، وهذه العلاقات تؤسس حياتنا وليست عَرَضية فيها . فالعالم ليس موضوعاً « هناك خارجاً » يجب تحليله عقلياً ، ليس مُعدّاً فى مواجهة ذات متأملة : بل إنه ليس أبداً شيئاً يمكننا أن نخطو خارجه ونقف فى مواجهته لنراقبه . إننا ننشأ كذوات من داخل واقع لا يمكننا أن نجعله موضوعاً للنهاية ، واقع يشمل كلاً من « الذات » و « الموضوع » ولا تُستنفد معانيه وهو يؤسسنا بقدر ما نؤسسه . العالم ليس شيئاً يمكن فكّهُ على طريقة هوسرل إلى صور عقلية : فله وجوده الخاص ، الفظ ، الحرون ، الذى يقاوم مشروعاتنا ، ونوجد نحن ببساطة كجزء منه . وتتويج هوسرل للأنا الترنسندنتالى هو مجرد المرحلة الأخيرة لفلسفة تنوير عقلانية يطبع « الإنسان » فيها بعظمة صورته الخاصة على العالم . وفى المقابل ، سيقوم هايدجر جزئياً بإزاحة الذات الإنسانية عن المركز ، عن موقع السيادة الخيالى هذا . فالوجود الإنسانى حوار مع العالم ، والنشاط الأكثر إحتراماً هو الإنصات وليس الكلام . والمعرفة الإنسانية دائماً ما تنطلق من ، وتتحرك فى إطار ، ما يسميه هايدجر « الفهم ـ المسبق » . فقبل أن نبلغ مرحلة التفكير المنهجى على الإطلاق ، نكون مشاركين فعلاً فى كوكبه من الإفتراضات الصامته المستمدة من إرتباطنا العملى بالعالم ، والعلم أو النظرية ليسا أبداً أكثر من تجريدات جزئية من هذه الاهتمامات المتعينة ، مثلما تكون الخريطة تجريداً لمنظر خلوى واقعى . الفهم ليس بالدرجة الأولى مسألة « ادراك » يمكن عزله ، ليس فعلاً محدداً أقوم به ، بل انه جزء من نفس بنية الوجود الإنسانى . لأننى احيا انسانياً فقط عن طريق قذف Projecting نفسى إلى الأمام ، معترفاً ومدركاً لإحتمالات وجود جديدة : ولست أبداً متطابقاً تماماً مع نفسى ، اذا وضعنا الأمر على هذا النحو ، بل وجود مقذوف فعلاً على نحو دائم إلى الأمام مستبقاً نفسى . ووجودى ليس أبداً شيئاً يمكننى ان ادركه على أنه شيء مكتمل ، لكنه دوماً مسألة إمكانية جديدة ، ودائماً إشكالىّ . وهذا يعادل القول بأن الوجود الإنسانى يتأسس بالتاريخ ، أو الزمان . والزمان ليس وسطاً نتحرك فيه مثل زجاجة تتحرك فى نهر : انه ذات بنية الحياة الإنسانية

نفسها ، انه شيء أنا مصنوع منه قبل أن يكون شيئاً أقيسه . والفهم ، إذن ، قبل أن يكون فهماً لأى شيء على وجه الخصوص ، هو بعد من أبعاد الدازين Dasein (الوجود هناك) ، هو الدينامية الداخلية لتعالىٍّ الذاتى الدائم Zelf-Trancendence . الفهم تاريخى جذرياً : وهو دائما مشتبك مع الموقف المتعين الذى اكون فيه ، والذى أحاول تجاوزه .

وإذا كان الوجود الإنسانى يتأسس بواسطة الزمان ، فإنه مصنوع من اللغة بنفس الدرجة . واللغة بالنسبة لهايدجر ليست مجرد أداة للتواصل ، اداة ثانوية للتعبير عن « الأفكار » : إنها نفس البعد الذى تتحرك فيه الحياة الإنسانية ، الذى يجعل العالم يوجد فى المقام الأول . فقط حيث تكون اللغة يكون « العالم » ، بالمعنى الإنسانى المتميز . ولا يفكر هايدجر فى اللغة أساساً بالنسبة لما قد اقوله أنا أو تقوله أنت : فلها وجود خاص بها تأتى الكائنات الإنسانية لتشارك فيه ، وبالمشاركة فيه فقط يصبحون بشراً على الإطلاق . فاللغة تسبق دائماً الذات الفردية ، بإعتبارها ذات المجال الذى ينفتح فيه سواء كان ذكراً أم أنثى ، وهى تحتوى على « الحقيقة » بمعنى أنها أداة لتبادل المعلومات الدقيقة أقل مما تحتوى عليها بمعنى أنها المكان الذى « يكشف » فيه الواقع عن نفسه ، ويسلم نفسه لتأملنا . بهذا المعنى للغة بوصفها حدثاً شبه ـ موضوعى ، سابق على كل الأفراد الجزئيين ، يتوازى تفكير هايدجر عن قرب مع نظريات البنيوية .

ما هو مركزى بالنسبة لفكر هايدجر ، اذن ليس الذات الفردية بل الوجود نفسه . كان خطأ التقاليد الميتافيزيقية الغربية هو رؤية الوجود على أنه نوع من الكيان الموضوعى ، وفصله فصلاً حاداً عن الذات ، وبدلاً من ذلك ، يسعى هايدجر للعودة إلى الفكر السابق على سقراط ، قبل أن تظهر للعيان الثنائية بين الذات والموضوع ، ولإعتبار الوجود على أنه يضم كليهما على نحو من الانحاء . ونتيجة هذه البصيرة الموحية ، فى اعماله الأخيرة خصوصاً ، هو إنكماش مدهش امام سر الوجود . فعقلانية التنوير ، بموقفها المسيطر بشكل لا يلين ، والاداتى تجاه الطبيعة ، يجب رفضها من أجل الإنصات المتواضع للنجوم ، والسماوات ، والغابات ، وهو إنصات يحمل ، بالتعبير اللاذع لمعلق انجليزى ، كل سمات « فلاح مذهول » . يجب على الإنسان أن « يفسح مجالاً » للوجود بأن يسلم نفسه له تماماً : يجب عليه أن يستدير إلى الأرض ،

الأم التى مالها من نفاد والتى هى النبع الأولى لكل المعانى . ان هايدجر فيلسوف الغابة السوداء ، مازال نصيراً رومانسياً آخر « للمجتمع العضوى » ، رغم أن نتائج هذا المذهب فى حالته ستكون اكثر شؤماً مما فى حالة ليفيز . اذ أن تمجيد الفلاّح ، والحط من قيمة العقل فى سبيل « الفهم ـ المسبق » التلقائى ، والإحتفاء بالسلبية الحكيمة ـ كل هذه الأمور ، مضافاً إليها إعتقاد هايدجر فى وجود ـ بإتجاه ـ الموت « أصيل » وأرقى من حياة الجماهير التى لا وجه لها ، قادته عام ١٩٣٣ إلى التأييد الصريح لهتلر . كان التأييد قصير الأمد ، لكنه كان رغم ذلك ضمنياً فى عناصر الفلسفة .

إن الشىء القيِّم فى تلك الفلسفة ، بين أشياء أخرى ، هو إصرارها على أن المعرفة النظرية تنشأ دائماً من سياق من المصالح الإجتماعية العملية . ومما له مغزى أن نموذج الشىء القابل للمعرفة ، لدى هايدجر ، هو الأداة : فنحن لا نعرف العالم تأمليا ، بل كنسق من الأشياء المترابطة التى عليها ، مثل مطرقة ، « أن تُسلِم » العناصر فى مشروع عملى ما . فالمعرفة مرتبطة بعمق بالعمل . لكن الوجه الآخر لهذه العملية الفلاّحيةُ هو صوفية تأملية : فحين تنكسر المطرقة ، حين نكف عن اعتبارها مُسلَّماً بها ، ينتزع منها طابعها المألوف وتكشف لنا وجودها الاصيل . والمطرقة المكسورة هى مطرقة أكثر من المطرقة غير المكسورة . وهايدجر يشارك الشكليين الإعتقاد بأن الفن هو نزع الالفة ذاك : فحين يعرض لنا فان جوخ Van Gogh زوجاً من أحذية الفلاحين فإنه يكسبه طابع الاغراب ، ويسمح بذلك بأن تلتمع حذائيته الأصيلة . وفى الحقيقة ، فإنه فى الفن فقط ، بالنسبة لهايدجر المتأخر ، يستطيع هذا الصدق الفينومنولوجى أن يتبدّى ، مثلما يمثل الأدب ، بالنسبة لليفيز ، نحواً من الوجود من المفترض أن المجتمع الحديث قد فقده . والفن ، مثل اللغة ، لا يجب النظر إليه على انه التعبير عن ذات فردية : فالذات هى مجرد المكان أو الوسيط الذى تتحدث فيه حقيقة العالم عن نفسها ، وهذه الحقيقة هى ما يجب على قارىء قصيدة أن يسمعه بإنتباه . والتفسير الأدبى بالنسبة لهايدجر لا يقوم على أساس النشاط الإنسانى : إنه ليس بالدرجة الأولى شيئاً نفعله ، بل شيئاً يجب أن ندعه يحدث . يجب أن نفتح انفسنا سلبياً للنص ، ونخضع انفسنا لوجوده الغامض الذى لا يقبل الاستنفاد ، سامحين لأنفسنا بأن يستجوبنا . وأن موقفنا أمام الفن ، بعبارة أخرى ، يجب

ان تكون له سمة من الخنوع الذى يدعو إليه هايدجر الشعب الألمانى أمام الفوهرر. يبدو أن البديل الوحيد للعقل المتعجرف للمجتمع الصناعى البرجوازى ، هو إنكار ـ ذات عبودى .

قلتُ أن الفهم بالنسبة لهايدجر تاريخى بصورة جذرية ، لكن هذا الآن بحاجة إلى التحديد بعض الشيء . ان عنوان عمله الرئيسى هو الوجود والزمان وليس الوجود والتاريخ ، وثمة خلاف له مغزى بين المفهومين . « فالزمان » بأحد معانيه مفهوم أكثر تجريداً من التاريخ : اذ يوحى بمرور الفصول ، او بالطريقة التى أخْبَرُ بها هيئة حياتى الشخصية ، وليس بصراعات الأمم ، او إطعام وذبح السكان أو تكوين وإسقاط الدول . « الزمان » بالنسبة لهايدجر مازال مقولة ميتافيزيقية جوهرياً ، على نحو لا يعنيه « التاريخ » بالنسبة للمفكرين الآخرين . اننى اعتبر أن ما يعنيه « التاريخ » ، مشتق مما نفعله فعلاً . وهذا النوع من التاريخ المتعين لا يكاد يهم هايدجر على الاطلاق : وفى الواقع فإنه يفرّق بين Historie ، وتعنى تقريباً « ما يحدث » ، وبين Geschichte ، التى تعنى « ما يحدث » وقد دخل الخبرة على أنه شىء ذو معنى على نحو أصيل . فتاريخى الشخصى له معنى على نحو أصيل حين اقبل المسئولية عن وجودى ، وامسك باحتمالاتى المستقبلية واحيا فى وعى متصل بموتى المستقبل . وقد يكون هذا صحيحاً أو لا يكون ، لكن لا يبدو أن له اية علاقة مباشرة بالكيفية التى احيا بها « تاريخياً » بمعنى كونى مرتبطاً بأفراد معينين ، وبعلاقات اجتماعية فعلية ، وبمؤسسات متعينة . فكل هذا ، من القمم الاولمبية لنثر هايدجر الباطنى Esoteric على نحو مقصود ، يبدو بالغ الضآلة حقاً . والتاريخ « الحقيقى » بالنسبة لهايدجر هو تاريخ داخلى ، « أصيل » أو « وجودى » ـ هو سيطرة على الفزع والعدم ، وعزم تجاه الموت ، و « استجماع » لقدراتى ـ يعمل فعلاً كبديل للتاريخ فى معانيه الاكثر شيوعاً وعملية . وكما عبر عن ذلك الناقد المجرى جورج لوكاتش Georg Lukacs ، فإن « تاريخية » هايدجر الشهيرة لا يمكن تمييزها فعلاً عن اللا ـ تاريخية ..

فى النهاية ، اذن ، يخفق هايدجر فى قلب الحقائق السكونية ، الابدية لهوسرل والتقاليد الميتافيزيقية الغربية عن طريق إضفاء الطابع التاريخى عليها . وكل ما يفعله بدلاً من ذلك هو أن يقيم نوعاً مختلفاً من الكيان الميتافيزيقى ـ هو الدازين (الوجود هناك) Dasein نفسه . وعمله يمثل

هروباً من التاريخ بقدر ما هو لقاء معه ، ويمكن قول الشيء نفسه بالنسبة للفاشية التي غازلها . فالفاشية هي محاولة الخندق الأخير ، اليائسة من جانب الراسمالية الإحتكارية لإلغاء التناقضات التي أصبحت لا تحتمل ، وهي تفعل ذلك جزئياً بتقديم تاريخ بديل كامل ، قصة عن الدم ، والأرض ، والجنس « الأصيل » ، وسمو الموت وإنكار الذات ، والرايخ الذي سيدوم الف عام . ولا يوحي هذا بأن فلسفة هايدجر ككل لا تزيد عن تقنين عقلي للفاشية ، بل يوحي فعلا بأنها قدمت حلاً خيالياً لأزمة التاريخ الحديث مثلما قدمت الفاشية حلاً آخر ، وان الحلّين كانا يتقاسمان عدداً من السمات المشتركة .

يصف هايدجر مشروعه الفلسفي بأنه « تأويل للوجود » ، وكلمة « تأويل » Hermeneutic ، تعني علم أو فن التفسير . ويشار عادةً إلى نوع فلسفة هايدجر على أنها « فينومنولوجيا تأويلية » Hermeneutic ، لتمييزها عن الفينومنولوجيا الترنسندنتالية Transcendntal Phanomenolgy لهوسرل وأتباعه ، وتسمى بهذا الإسم لأنها تقيم نفسها على أساس مشكلات التفسير التاريخي وليس على الوعي الترنسندنتالي . (٤) وكانت كلمة « علم التأويل » Hermenentics قاصرة أصلاً على تفسير النصوص المقدسة ، لكنها خلال القرن التاسع عشر وسّعت من نطاقها لتشمل مشكلة التفسير النصي ككل . وكان اشهر سَلَفين « تأويليين » لهايدجر هما المفكر ان الالمانيان شلاير ماخر Schleiermacher وديلتاي Dilthey ، أما اشهر خَلَف له فهو الفيلسوف الالماني الحديث هانز- جورج جادامر Hakns - Geog Gadamer . ومع دراسة جادامر المحورية **الحقيقة والمنهج** Truth and Method (١٩٦٠) ، نجد انفسنا في حلبة مشكلات لم تكف أبداً عن إزعاج نظرية الأدب الحديثة . مامعنى نص أدبي ؟ وما صلة قصد المؤلف بهذا المعنى ؟ هل يمكننا أن نأمل في فهم اعمال غريبة عنا ثقافياً وتاريخياً ؟ هل الفهم « الموضوعي » ممكن ، أم كل فهم نسبي بالنسبة لوضعنا التاريخي ؟ وكما سنرى ، ثمة موضوع للرهان في هذه الموضوعات يتجاوز بكثير مجرد « التفسير الأدبي » .

بالنسبة لهوسرل ، كان المعنى « موضوعاً قصدياً » . وكان يعني بذلك أنه لا يقبل الإختزال إلى الأفعال السيكولوجية للمتحدث أو المستمع ، ولا يكون مستقلاً تماماً عن تلك العمليات الذهنية . ليس المعنى موضوعياً على النحو

الذى يكونه مقعد ، لكنه أيضاً ليس ذاتياً ببساطة . إنه نوع من الموضوع « المثالى » ، بمعنى أنه يمكن التعبير عنه بعددٍ من الطرق المختلفة لكنه يظل نفس المعنى . وفى هذا الرأى ، يكون معنى عملٍ أدبى مثبّتاً مرةً وإلى الأبد : لأنه يتماثل مع « الموضوع العقلى » الذى كان فى ذهن المؤلف ، أو « قصدهٌ » المؤلف ، وقت الكتابة .

وهذا ، بالفعل ، هو الموقف الذى إتخذه التأويلى الأمريكى أ . د . هيرش الأصغر E . D . Hirsch Jr . ، الذين يدين عمله الرئيسى **صلاحية التفسير** Validity in Interpretation (١٩٦٧) ديناً كبيراً لفينومنولوجيا هوسرل . وكون معنى عملٍ ما يتماثل مع ما كان يعنيه المؤلف به وقت الكتابة ، لا ينتج عنه بالنسبة لهيرش أن تفسيراً واحداً للنص هو الممكن . فقد يكون هناك عدد من التفسيرات المختلفة الصالحة ، لكنها جميعاً يجب أن تتحرك ضمن نطاق « نسق التوقعات والاحتمالات النموذجية » التى يسمح بها معنى المؤلف . كذلك لا ينكر هيرش أن العمل الأدبى قد « يعنى » أشياء مختلفة بالنسبة لاناس مختلفين فى أوقات مختلفة لكنه يزعم أن ذلك هو ، بالأصح ، مسألة « دلالة » العمل وليس « معناه » . فحقيقة أننى قد أُخرج **ماكبث** Macbeth بطريقة تجعلها ذات صلة بالحرب النووية لا تغير من حقيقة أن ذلك ليس ما « تعنيه » **ماكبث** ، من وجهة نظر شيكسبير الخاصة . فالدلالات تتغير عبر التاريخ ، بينما تظل المعانى ثابتة ، والمؤلفون يضعون المعانى ، بينما يحدد القراء الدلالات .

وفى مطابقته معنى النص بما عناه المؤلف به ، لا يفترض هيرش أن بإمكاننا دائماً الوصول إلى مقاصد المؤلف . فقد يكون المؤلف أو المؤلفة قد مات أو ماتت منذ زمن ، وقد يكون أو تكون قد نسيت ما قصدته تماماً . وينتج من ذلك أننا قد نهتدى إلى التفسير « الصحيح » للنص لكننا لا نكون أبداً فى وضع نعرف فيه ذلك . ولا يقلق ذلك هيرش كثيراً ، طالما أن موقفه الأساسى ـ أن المعنى الأدبى مطلق وغير قابل للتغير ، ومقاوم تماماً للتغير التاريخى ـ ما زال قائماً . والسبب فى أن هيرش قادر على المحافظة على هذا الموقف يتلخص أساساً فى أن نظريته فى المعنى سابقة على اللغة مثل نظرية هوسرل . فالمعنى شيء يريده المؤلف : إنه فعل ذهنى شبحى ، دون كلمات ، « يُثَبَّتُ » عندئذ إلى الابد فى منظومة معينة من العلامات المادية . إنه أمر يتعلق

بالوعى ، وليس بالكلمات . أما ممّ يتركب ذلك الوعى الذى بدون كلمات ، فذلك ما لا يجرى توضيحه . وربما اهتم القارىء أو القارئة بأن يجرب الآن أن يرفع بصره أو بصرها عن الكتابة للحظة و « يعني » شيئاً فى صمت فى عقله أو عقلها . ماذا « عنيت » ؟ وهل كان ذلك مختلفاً عن الكلمات التى صُغت فيها الإجابة للتو ؟ إن الإعتقاد بأن المعنى يتركب من كلمات مضافة إلى فعل إرادة أو قصد دون كلماتٍ ، يماثل الإعتقاد بأننى فى كل مرة أفتح الباب « عن قصد » اقوم بفعل إرادةٍ صامت بينما أفتحه .

وهناك مشكلات بديهية تتعلق بمحاولة تحديد ما يجرى فى رأس شخصٍ ما ثم الزعم بأن هذا هو معنى قطعة من الكتابة . فمن ناحية ، يمكن لعدد ضخم من الأشياء أن يجرى فى رأس مؤلفٍ ما وقت الكتابة . وهيرش يقبل هذا ، لكنه لا يعتبر انه يجب الخلط بين هذه الأشياء وبين « المعنى اللفظى » ، الَّا انه ، ولكى يحافظ على هذه النظرية ، يضطر لإجراء اختزال بالغ القسوة لكل ما قد يكون المؤلف قد عناه إلى ما يسميه « أنماط » المعنى ، أى مقولات المعنى الطيّعة التى يقوم الناقد بتضييق النص ، وتبسيطه ، وغربلته إليها . وهكذا يمكن أن يقتصر اهتمامنا بنصٍ ما على نمطيات المعنى هذه ، التى إستُبعدت منها بعناية كل خصوصية . يجب على الناقد أن يسعى إلى إعادة بناء ما يسميه هيرش « النوع الأدبى الباطن » Intinsic Genre للنص ، ويعنى بذلك ، على وجه التقريب ، المواضعات وطرق النظر العامة التى تكون قد حكمت معانى المؤلف وقت الكتابة . وليس من المحتمل أن يتاح لنا ماهو أكثر من ذلك : فلا شك أن من المستحيل أن نستعيد **بالضبط** ما عناه شيكسبير بقوله « Cream - Fac,d Loon* ، ومن ثم ، علينا أن نقنع بما يمكن أن يكون فى ذهنه عموماً . ويُفترض أن كل التفاصيل الجزئية للعمل تحكمها تلك العموميات . أما ما إذا كان ذلك منصفاً تجاه تفصيل ، وتعقيد ، والطبيعة المتناقضة للأعمال الأدبية فهذه مسألة أخرى . فمن أجل ضمان معنى العمل لكل الأزمان ، وانقاذه من تخريبات التاريخ ، يجب على النقد أن يحرس تفاصيله الفوضوية المحتملة ، ويخيطها ثانية مع مركبّ المعنى « النمطى » . وموقفه من النص تسلطى وقانونى : فأى شىء لا يمكن أن يُساق إلى داخل

---

* وغد ذو وجه من قشدة ـ م

حظيرة « معنى المؤلف المحتمل » يُستبعد بعنف ، وكل شيء يبقى داخل تلك الحظيرة يتم اخضاعه بصرامة لهذا القصد الحاكم الوحيد . تم الحفاظ على المعنى الذى لا يقبل التغير للنص المقدس ، وما يفعله به المرء ، كيف يستخدمه ، يصبح مجرد مسألة ثانوية تتعلق « بالدلالة » .

ان هدف كل هذه الحراسة هو حماية الملكية الفردية . فمعنى المؤلف هو ملكه بالنسبة لهيرش ، ولا يجب أن يُسرق أو يجرى التعدى عليه من جانب القارىء . معنى النص لا يجب أن يصبح اجتماعياً ، ملكية عامة لقرائه المتنوعين ، فهو لا يخص سوى المؤلف أو المؤلفة ، الذى لابد أن يكون له أولها الحقوق الحصرية فى التصرف فيه بعد أن يموت أو تموت بزمن طويل . وبشكل مثير ، يعترف هيرش بأن وجهة نظره الخاصة تعسفية تماماً فى الواقع . فليس فى طبيعة النص نفسه شيء يجبر القارىء على تفسيره وفقاً لمعنى المؤلف ، لكن الأمر هو أننا اذا اخترنا الاّ نحترم معنى المؤلف فلن يكون لدينا « معيار » للتفسير ، وسوف نخاطر بفتح بوابات السدود لتؤدى إلى الفوضى النقدية . وهذا يعنى أن نظرية هيرش ، مثل معظم النظم التسلطية ، عاجزة تماماً عقلياً عن تبرير قيم حكمها الخاصة . فليس من سبب من ناحية المبدأ لتفضيل معنى المؤلف اكثر من سبب تفضيل القراءة التى يقدمها أقصر النقاد شعراً أو اطولهم قَدَماً . ودفاع هيرش عن معنى المؤلف يشبه تلك الدفاعات عن صكوك الملكية التى تبدأ بتعقُّب عملية توريثها القانونية عبر القرون ، وتنتهى بالاعتراف بأنك لو رجعت بهذه العملية إلى الوراء بقدرٍ كافٍ فستجد أن هذه الصكوك قد تم كسبها عن طريق محاربة شخصٍ آخر من أجلها .

وحتى لو استطاع النقاد الوصول إلى قصد المؤلف ، فهل سيُرسى ذلك النصّ الأدبى فى معنى محدد على نحو مضمون ؟ وماذا لو طلبنا تقريراً عن معنى مقاصد المؤلف ، ثم تقريراً عن تلك ، وهلم جّرا ؟ الضمان لا يكون ممكناً هنا الاّ إذا كانت معانى المؤلف هى ما يعنيه هيرش بها : أى أنها حقائق نقية ، صلبة ، « متماثلة مع نفسها » يمكن استخدامها بطريقة لا تقبل الشك لإرساء العمل . لكن هذه طريقة مشكوك فيها تماماً للنظر إلى أى نوع من المعنى على الإطلاق . فالمعانى ليست مستقرةً ومحددة بالدرجة التى يظنها هيرش : حتى معانى المؤلف ـ والسبب فى أنها ليست كذلك هو أنها ، وهذا ما لن يعترف به ، نواتج للغة ، التى لها دائماً جانب مراوغ . ومن الصعب معرفة كيف يمكن أن

يكون للمرء قصد « نقي » أو أن يعبّر عن معنى « نقي » ، ولا يستطيع هيرش الإعتماد على تلك الخرافات الا لانه يجعل المعنى منفصلاً عن اللغة . إن قصد المؤلف هو نفسه « نص » مركّب ، يمكن مجادلته ، وترجمته ، وتفسيره بطرق عديدة تماما مثل أي نص آخر .

ان تمييز هيرش بين « المعنى » وبين « الدلالة » صالح بمعنى بديهي واحد فليس من المحتمل أن شكسبير فكر فى انه كان يكتب عن الحرب النووية . وحين تصف جيرترود Gertrude هاملت بأنه « سمين » فمن المحتمل أنها لا تعنى أنه مترهل ، مثلما يميل القراء الحديثون إلى الإعتقاد . لكن من المؤكد أن إطلاقية هيرش لا يمكن الدفاع عنها . فليس من الممكن ببساطة إقامة تمييز بين « ما يعنيه النص » وبين « ما يعنيه لى » . وتقريرى عما يمكن أن يكون ماكبث قد عناه فى الظروف الثقافية لعصره مازال تقريرى أنا ، المتأثر لا مفر بلغتى وبأطرى المرجعية الثقافية . فلا يمكنني مطلقاً أن أنتزع قدميّ تماماً من كل ذلك وأتوصل بطريقة موضوعية تماماً لمعرفة ما كان فعلاً فى ذهن شيكسبير . وأى مقولة من هذا النوع عن الموضوعية المطلقة هى مجرد وهم . وهيرش نفسه لا يسعى لهذا اليقين المطلق ، ويرجع ذلك بدرجة كبيرة إلى معرفته أنه لا يستطيع الحصول عليه : ولا بدله ، بدلاً من ذلك ، من الإكتفاء بإعادة بناء قصد الكاتب « المحتمل » . لكنه لا يولى إهتماماً للطرق التى لا يمكن لإعادة البناء هذه أن تمضى إلّا بها فى إطار أطره هو الخاصة والمشروطة تاريخياً للمعنى والإدراك . وفى الحقيقة ، فإن هذه « النزعة التاريخية » هى نفسها هدف جداله . إنه ، إذن ، مثل هوسرل ، يقدم شكلاً من المعرفة لا زمنياً ونزيهاً بصورة متسامية . أما كون عمله ذاته بعيداً عن النزاهة ـ كونه يعتقد أنه يحمى المعنى الذى لا يتغير للاعمال الادبية من إيديولوجيات معاصرة معينة ـ فإنه أحد العوامل التى قد تقودنا إلى النظر بريبة إلى تلك المزاعم .

أما الهدف الذى وضعه هيرش نصب عينيه فهو تأويل هايدجر ، وجادامر Gadamer ، وغيرهما . فإصرار المفكرين على أن المعنى تاريخى دائماً يفتح الباب ، بالنسبة له ، للنسبية الكاملة . فطبقاً لهذه الحجة ، يمكن للعمل الأدبى أن يعنى شيئاً بعينه يوم الإثنين وشيئاً آخر يوم الجمعة . ومن المثير للإهتمام أن نتأمل السبب الذى يدفع هيرش لإعتبار هذا الاحتمال مخيفاً

لهذه الدرجة ، لكنه لكى يوقف الفساد النسبى الطابع يعود إلى هوسرل ويجادل بأن المعنى لا يقبل التغير لأنه دائماً الفعل القصدى لفردٍ عند نقطة معينة فى الزمن . وهناك معنى بديهى تماماً يكون فيه ذلك خطأ . فإذا قلتُ لك فى ظروف معينة « أغلق الباب ! » وحين تكون قد فعلت ذلك أضيف بنفاذ صبر قائلا ، « أعنى بالطبع أن إفتح النافذة ! » ، تكون مُحِقاً تماماً فى أن تؤكد ان الكلمات الإنجليزية التى تعنى « أغلق الباب » ، تعنى ما تعنيه مهما قصدت انا منها أن تعنى . ولا يعنى هذا القول بأن المرء لا يستطيع تصوّر سياقات تعنى فيها عبارة « اغلق الباب » شيئاً مختلفاً تماماً عن معناها المعتاد : فقد تكون طريقة مجازية لقول ، « لا تجادل أكثر من ذلك » . فمعنى الجملة ، مثل اى جملة أخرى ، ليس بأى حال ثابتاً بصورة لا تتبدّل : وببعض المهارة يمكن للمرء أن يخترع سياقات يمكن لها أن تعنى فيها ألف شيء مختلف . لكن إذا كانت لفحة هواء تجتاح الغرفة وأنا لا أرتدى سوى ثوب السباحة ، فسوف يكون معنى الكلمات واضحاً ظرفياً ، وما لم أكن قد إرتكبت زلّة لسان أو عانيت من حالة شرود ذهن غير محسوبة فسوف يكون من غير المجدى بالنسبة لى أن أزعم أننى عنيت « فعلاً » « إفتح النافذة » . وهذا معنى بديهى واحد لا يتحدد فيه معنى كلماتى بمقاصدى الخاصة - لا يمكننى فيه ببساطة أن أختار أن أجعل كلماتى تعنى أى شيء على الاطلاق ، مثلما ظن همبتى - دمبتى Humpty - Dumpty فى حكاية اليس Alice عن خطأ أن بإمكانه أن يفعل . إن معنى اللغة مسألة اجتماعية : وهناك معنى فعلى تنتمى به اللغة إلى مجتمعى قبل أن تنتمى لى .

وهذا ما فهمه هايدجر ، وما استمر هانز - جورج جادامر Hans - Georg Gadamer فى تطويره فى كتابه الصدق والمنهج Truth And Method . فمعنى العمل الادبى ، بالنسبة لجادامر ، لا تستنفده أبداً مقاصد مؤلفه ، وبينما ينتقل العمل من سياق ثقافى أو تاريخى إلى آخر ، قد تستخلص منه معانٍ جديدة ربما لم يتوقعها ابداً مؤلفه أو جمهوره المعاصر . وهيرش يسلم بذلك بأحد المعانى لكنه يحيله إلى مجال « الدلالة » ، أما بالنسبة لجادامر ، فإن عدم الاستقرار هذا هو جزء من ذات طابع العمل نفسه . وكل تفسير هو تفسير ظرفى ، تشكله وتكبحه المعايير النسبية تاريخياً لثقافة معينة ، وليست هناك امكانية لمعرفة النص الأدبى « كما هو » ونزعة الشك هذه هى

أكثر ما يجده هيرش مثيراً للأعصاب فى التأويل الهايدجرى ، وما يشن ضده مناوشاته .

وبالنسبة لجادامر ، يكون كل تفسير لعمل من الماضى حواراً بين الماضى والحاضر . وفى مواجهة مثل هذا العمل ، فإننا ننصت بسلبية هايدجرية حكيمة إلى صوته غير المألوف ، متيحين له أن يضع همومنا الحاضرة موضع التساؤل ، لكن ما « يقوله » العمل لنا سوف يعتمد بدوره على نوع الاسئلة التى نكون قادرين على طرحها عليه ، انطلاقاً من نقطتنا المتقدمة فى التاريخ . وسيعتمد كذلك على قدرتنا على إعادة بناء « السؤال » الذى يكون العمل نفسه « إجابة » عليه ، لأن العمل هو أيضاً حوار مع تاريخه الخاص . فكل فهم هو فهم مُنتج :إنه دائماً « فهم على نحو آخر » ، تحقيق لإمكانية جديدة فى النص ، إحداث إختلاف عنه . والحاضر ليس قابلاً للفهم على الدوام الآ من خلال الماضى ، الذى يشكل معه متصلاً حياً ، والماضى يُدرك دائماً من وجهة نظرنا الجزئية فى الحاضر . وحدث الفهم يتم حين « يندمج » « أفقنا » الخاص للمعانى والافتراضات التاريخية مع « الأفق » الذى يقع فيه العمل . فى تلك اللحظة ندخل العالم الغريب للعمل الفنى ، لكننا فى نفس الوقت نضمه داخل مجالنا الخاص ، ونبلغ بذلك فهماً أكمل لأنفسنا . بدلاً من أن « نغادر المنزل » ، كما يلاحظ جادامر ، فإننا « نعود إلى المنزل .» .

من الصعب تبيّن لماذا يجد هيرش ذلك كله مثيراً للأعصاب إلى هذا الحد . فعلى العكس ، يبدُو الأمر كله شديد السلاسة . فباستطاعة جادامر أن يُسلم نفسه ويُسلم الأدب برصانة لرياح التاريخ لأن أوراق الشجر المبعثرة هذه دائماً ما ستعود إلى مستقرها فى النهاية ـ وسوف تفعل ذلك لأن هناك جوهر مُوحِّد يعرف باسم « التقاليد » يجرى تحت كل التاريخ ، ويمتد فى صمت ليشمل الماضى ، والحاضر ، والمستقبل ، ومثلما مع ت. س. اليوت ، تنتمى كل النصوص « المناسِبة » valid إلى هذه التقاليد ، التى تتحدث من خلال عمل الماضى الذى أتأمله ، كما تتحدث من خلالى فى فعل التأمل « المناسب » valid . هكذا يقترن معاً بأمان الماضى والحاضر ، الذات والموضوع ، الغريب والحميم ، بواسطة كائن يشملهما معاً . ولا يُقلقُ جادمر أن مفاهيمنا المسبقة أو « قناعاتنا المسبقة » pre-understandings الضمنية الثقافية قد تمثل تحيزاً يضر بتلقى عمل الماضى الأدبى ، لأن هذه القناعات المسبقة تأتينا من

ذات التقاليد ، التى يكوِّن العمل الأدبى جزءا منها . فالتحيز عامل إيجابى وليس عاملاً سلبياً : إن حركة التنوير Enlightenment ، بحلمها فى معرفة نزيهة تماماً ، هى التى قادت إلى « التحيز ضد التحيز » الحديث . والتحيزات الخلاقة ، فى مقابل تلك الزائلة والمشوهة ، هى تلك التى تنشأ من التقاليد وتجعلنا على اتصال بها . وسلطة التقاليد نفسها ، فى ارتباطها مع تأملنا ـ الذاتى الشاق ، سوف تفرز مفاهيمنا المسبقة التى تكون مشروعة عن تلك التى لا تكون ـ تماماً مثلما أن المسافة التاريخية بيننا وبين عمل من أعمال الماضى ، بدلاً من أن تخلق عقبة أمام الفهم الصادق ، تساعد مثل ذلك الادراك فعلاً عن طريق تجريدها للعمل من كل ما كان ذا دلالة عابرة .

ويجدر بنا أن نسأل جادامر تقاليد من وأى تقاليد تلك التى يفكر فيها فعلاً . لأن نظريته لا تقوم إلا على أساس الافتراض الشنيع بأن هناك فعلاً تقاليد « سائدة » mainstream وحيدة ؛ وأن كل الأعمال « المناسبة »valid تشارك فيها ، وأن التاريخ يشكل متصلا Continuum مستمراً ، خالياً من الانقطاع ، والنزاع ، والتناقض الحاسمين ؛ وأن التحيزات التى ورثناها « نحن » (من ؟) . من « التقاليد » يجب التشبث بها . إنها تفترض ، بعبارة أخرى ، أن التاريخ مكان يمكننا « نحن » فيه دائماً وفى كل مكان أن نكون فى دارنا ، وأن عمل الماضى سيعمق ـ بدل أن يقلل ، مثلاً ـ من فهمنا الحاضر لأنفسنا ، وأن ما هو غريب مألوف دائماً بصورة سرية . إنها ، باختصار ، نظرية فى التاريخ فظة فى رضاها عن نفسها ، إسقاط على العالم كله لوجهة نظر يعنى « الفن » بالنسبة لها بشكل أساسى الآثار الكلاسيكية للتقاليد الألمانية الراقية . ولا يكاد يكون لديها مفهوم للتاريخ والتقاليد بوصفهما قوى قمعية مثلما هما قوى مُحرِّرة ، بوصفهما مجالين يمزقهما النزاع والسيطرة . فليس التاريخ ، بالنسبة لجادامر ، مكاناً للصراع ، والانقطاع ، والاستبعاد ، بل « سلسلة متصلة » ، نهراً دائم الجريان ، ويكاد المرء يقول ، نادياً لمن يفكرون بطريقة متشابهة . يتم ، بتسامح ، الاقرار بالاختلافات التاريخية ، إلا أن ذلك لا يتم إلا لأنها تُصفى بفعالية عن طريق فهم « يعبر المسافة الزمنية التى تفصل المفسر عن النص ، وهكذا يتغلب على .. اغتراب المعنى الذى طرأ على النص » . ما من حاجة للكفاح من أجل تجاوز المسافة الزمنية بأن يقذف المرء نفسه بصورة غير عاطفية إلى الماضى ، كما اعتقد فيلهلم ديلتاى Wilhelm

Dilthay بين آخرين ، حيث أن هذه المسافة قد تم عبورها فعلاً بواسطة العادة ، والتحيز ، والتقاليد . فالتقاليد تملك سلطة يجب أن تخضع لها : ولا تكاد تكون ثمة إمكانية لتحدّي تلك السلطة تحدياً نقدياً ، ولا تصور لأن يكون تأثيرها إلا سمحاً . إن التقاليد ، كما يجادل جادامر ، « لها تبرير خارج عن نطاق حجج العقل »[٦] .

وصف جادامر التاريخ ذات مرة بأنه « المحادثة التى نكونها » . فالتأويل يرى التاريخ كحوار حيّ بين الماضى ، والحاضر ، والمستقبل ، ويسعى بصبر لازاحة العراقيل أمام هذا التواصل المتبادل الذى لا ينتهى . لكنه لا يستطيع تحمل فكرة إخفاق للتواصل لا يكون مجرد شىء عارض ، يمكن تصحيحه بمجرد تفسير نصى أكثر حساسية ، بل يكون نسقياً systematic على نحو ما : أى أنه ، كما يمكن القول ، قائم داخل بنيات الاتصال لمجتمعات بأكملها . إنه ، بتعبير آخر ، لا يمكنه أن يتوافق مع مشكلة الأيديولوجيا ـ مع حقيقة أن « الحوار » الذى لا ينتهى للتاريخ البشرى يغلب عليه أن يكون مونولوجاً يلقيه ذوو السلطة لمن لا سلطة لهم ، أو أنه إذا كان « حواراً » حقاً فإن المشاركين فيه ـ الرجال والنساء ، على سبيل المثال ـ لا يحتلون مواقع متكافئة . إنه يرفض إدراك أن الخطاب واقع دائماً فى أحبولة سلطة قد لا تكون خبيثة بأية حال ، وأن الخطاب الذى تفشل فيه ، بأكثر الصور إيحاء ، عن إدراك هذه الحقيقة هو خطابها هى نفسها .

كما رأينا ، يميل التأويل إلى التركيز على أعمال الماضى : والأسئلة النظرية التى يطرحها تنبع أساساً من هذا المنظور . وليس هذا مدهشاً ، إذا أخذنا فى الاعتبار بدايات التأويل المرتبطة بالكتاب المقدس ، لكنه أيضاً أمر له مغزى : إذ يوحى بأن دور النقد الرئيسى هو جعل الكلاسيكيات مفهومة . ومن الصعب تصوّر جادامر وهو مشتبك مع نورمان ميلر Norman Mailer . وجنباً إلى جنب مع هذا التوكيد التقليدى النزعة يمضى آخر : هو افتراض أن الأعمال الأدبية تشكل وحدة « عضوية » . فالمنهج التأويلى يسعى إلى مواءمة كل عنصر من عناصر النص فى كل واحد ، فى عملية تُعرف عادة باسم « الحلقة التأويلية » : فالسمات الجزئية تكون مفهومة بالنسبة للسياق الكلى ، والسياق الكلى يصبح مفهوماً من خلال السمات الجزئية . وعموماً ، لا يضع التأويل فى

حسبانه احتمال أن تكون الأعمال الأدبية مشتتة ، وغير مكتملة ، ومتناقضة داخلياً ، رغم وجود أسباب عديدة لافتراض إنها كذلك[7] . ويجدر بالملاحظة أن أ. د. هيرش ، رغم كل نفوره من المفاهيم العضوية الرومانسية ، يشارك هو الآخر في تعصب أن النصوص الأدبية هي كيانات كليّة متكاملة ، وذلك لسبب منطقى : فوحدة العمل تكمن في قصد المؤلف الذى يتخلل كل شيء . وفي الحقيقة ، ما من سبب يمنع المؤلف من أن يكون لديه مقاصد عديدة متناقضة فيما بينها ، أو يمنع قصده من أن يكون متناقضاً ذاتياً ، لكن هيرش لا يبحث هذه الاحتمالات .

أما أحدث تطورات التأويل في ألمانيا فيعرف باسم « جماليات التلقى » أو « نظرية التلقى » ، وبخلاف جادامر ، لا يركز على نحو حصرى على أعمال الماضى . فنظرية التلقى تفحص دور القارىء في الأدب ، وهي تطور جديد من هذه الزاوية . وفي الحقيقة يمكن للمرء أن يقسم تاريخ نظرية الأدب الحديثة بصورة أولية جداً إلى ثلاث مراحل : انشغال بالمؤلف (الرومانسية والقرن التاسع عشر) ؛ واهتمام حصرى بالنص (النقد الجديد) ؛ وتحول ملحوظ في الاهتمام إلى القارىء في السنوات الأخيرة . وقد كان القارىء دائماً أقل أطراف هذا الثلاثى حظاً ـ وهذا أمر غريب ، حيث أنه بدون القارىء أو القارئة لن تكون هناك نصوص أدبية على الاطلاق . فالنصوص الأدبية لا توجد على أرفف الكتب : بل هي سيرورات للدلالة لا تتجسد إلا في ممارسة القراءة . لكي يحدث الأدب ، فإن القارىء حيوى بقدر حيوية المؤلف .

ما الذى ينطوى عليه فعل القراءة ؟ لتأخذ ، بصورة عشوائية تقريباً ، الجملتين الافتتاحيتين من رواية : (What did you make of the new couple ?) the Hanemas, Piet and Angela were undressing (أزواج ، لجون أبدايك John Updike, Couples)* . ماذا نستخلص من هذا ؟ ربما نرتبك للحظة إزاء النقص الظاهرى للارتباط بين الجملتين ، حتى

---

* « ماذا كان رأيك في الزوجين الجديدين ؟ » كان الزوجان هانيما ، بيت وأنجيلا ، يخلعان ملابسهما ؟ . ونلاحظ أن الترجمة تنطوى على أستنتاجات أحدهما أن Couple لاتعنى زوجين فقط بل كذلك تعنى شخصين متحابين او رفيقين وأن Hanemas تعبير عن علاقة زواج بين بيت وأنجيلا مستبعدين احتمال أن يكونا من نفس العائلة ـ م

ندرك أن ما يعمل هنا هو العُرف الأدبى الذى يمكننا بواسطته أن ننسب قطعة من الحديث المباشر إلى شخصية حتى لو لم يفعل النص نفسه ذلك على نحو صريح . إننا نحزر أن إحدى الشخصيات ، ربما بيت أو آنجيلا هانيما ، تلقى العبارة الافتتاحية ، لكن لماذا نفترض ذلك ؟ ربما لم تكن العبارة الموضوعة بين علامتى تنصيص قد نُطِقت على الاطلاق : فقد تكون خاطراً ، أو سؤالا سأله شخص آخر ، أو اقتباساً تصديرياً موضوعاً فى مفتتح الرواية . وربما تكون موجهة إلى بيت وآنجيلا من جانب شخص آخر ، أو من جانب صوت مفاجىء من السماء . وأحد الأسباب التى تجعل الحل الأخير يبدو غير محتمل هو أن السؤال عامى بعض الشىء بالنسبة لصوت من السماء ، وربما نعرف أن أبدايك كاتب واقعى عموماً ولا يلجأ عادة إلى مثل هذه الأدوات ؛ لكن نصوص مؤلف ما لا تشكل بالضرورة كُلا متسقاً وقد يكون أمرا غير حكيم أن نستند بشدة على هذا الافتراض . ومن غير المحتمل على أسس واقعية أن يكون السؤال موجهاً من قبل كورس من الناس يتحدثون فى صوت واحد ، ومن غير المحتمل بعض الشىء أن يكون موجهاً من قبل شخص آخر بخلاف بيت وآنجيلا هانيما ، حيث أننا نعلم فى اللحظة التالية أنهما يخلعان ملابسهما . وربما خمننا أنهما رفيقان متزوجان ، ونحن نعلم أن الزوجين ، فى ضاحية بيرمنجهام التى نسكنها على الأقل ، لا يمارسان خلع ملابسهما سوياً أمام طرف ثالث ، مهما كان ما يفعلانه كلٌ على حدة .

ربما نكون قد قمنا فعلاً بمنظومة كاملة من الاستنتاجات بينما نقرأ هاتين العبارتين . فقد نستنتج ، مثلا ، أن الزوجين Couple المشار إليهما هما رجل وامرأة ، رغم عدم وجود شىء حتى الآن يخبرنا بأنهما ليسا امرأتين أو جروين مخططين . ونحن نفترض أن من يطرح السؤال مهما كان لا يقرأ الخواطر ، إذ لن تكون هناك حاجة للسؤال عندئذ .وقد نشك فى أن السائل يُقدر حكم المخاطب ، رغم عدم وجود سياق كاف بعد لنحكم بأن السؤال توبيخى أو استفزازى . ونحن نتخيل أن عبارة The Hanemas الزوجين هانيما ، ربما كانت فى تقابل نحوى مع عبارة (Piet and Angela) بيت وآنجيلا ، للإشارة إلى أن هذا هو اسم العائلة لهما ، مما يقدم دليلاً ذا مغزى على أنهما متزوجان . لكننا لا نستطيع استبعاد احتمال وجود مجموعة من الناس تحمل اسم هانيما علاوة على بيت وآنجيلا ، وربما قبيلة كاملة منهم ،

وانهم جميعاً يخلعون ملابسهم فى قاعة ضخمة . وحقيقة أن بيت وآنجيلا يتقاسمان نفس اللقب لا تؤكد أنهما زوج وزوجة : فقد يكونا أخاً وأختاً أو أباً وإبنة ، أو أماً وإبناً ، متحررين بوجه خاص أو يغشيان المحارم . وقد افترضنا ، رغم ذلك ، أنهما يخلعان ملابسهما على مرأى أحدهما من الآخر ، بينما لم يخبرنا شيء بعد أن السؤال لا يلقى صياحاً من غرفة نوم أو كابينة بلاج إلى أخرى . وربما كان بيت وآنجيلا طفلين صغيرين ، رغم أن التعقيد النسبى للسؤال يجعل ذلك غير محتمل . ربما يكون معظم القراء قد افترضوا عند هذا الحد أن بيت وآنجيلا هانيما هما زوجان يخلعان ملابسهما معاً فى غرفة نومهما بعد حدث ما ، ربما كان حفلة ، كان يحضرها زوجان جديدان ، لكن شيئاً من هذا لم يُقل فعلاً .

وحقيقة أن هاتين هما أول جملتين فى الرواية تعنى ، بالطبع ، أن الكثير من هذه الأسئلة سوف يُجاب عليها بينما نواصل القراءة . لكن عملية التخمين والاستنتاج التى يقودنا إليها جهلنا هنا هى ببساطة مثال أكثر حدة ودرامية لما نفعله طول الوقت عندما نقرأ . وأثناء المضى فى القراءة سنصادف مشكلات كثيرة أخرى ، لا يمكن حلها سوى بإجراء افتراضات أخرى . سوف نُعطى أنواع الحقائق المحجوبة عنا فى هاتين الجملتين ، لكن سيظل علينا أن نبنى لها تفسيرات قابلة للتساؤل . إن قراءة مفتتح رواية أبدايك يجعلنا ننخرط فى كمية مدهشة من الجهد المركب واللاواعى بدرجة كبيرة : ورغم أننا نادراً ما نلاحظ ذلك ، فإننا منهمكون طول الوقت فى بناء الفرضيات بشأن معنى النص . إن القارىء يصنع ترابطات ضمنية ، ويملأ الفجوات ، ويستخلص الاستنتاجات ويختبر الأحاسيس الباطنية : وعمل ذلك يعنى السير على هدى معرفة ضمنية بالعالم عموماً وبالأعراف الأدبية خصوصاً . والنص نفسه فى الواقع لا يزيد عن كونه سلسلة من « المفاتيح » cues للقارىء ، من الدعوات لبناء قطعة من اللغة فى معنى . وفى مصطلحات نظرية التلقى ، يقوم القارىء « بإضفاء التعين » Concretizes على العمل الأدبى ، الذى لا يتجاوز أن يكون سلسلة من العلامات السوداء المنظمة على الصفحة . وبدون هذه المشاركة الفعالة المتصلة من جانب القارىء ، لن يكون هناك عمل أدبى على الاطلاق . ومهما بدا العمل متماسكاً ، فإن أى عمل بالنسبة لنظرية التلقى يتكون فعلاً من « فجوات » gaps ، تماماً مثل الجداول بالنسبة للفيزياء

الحديثة ـ مثلاً ، الفجوة بين الجملتين الأولى والثانية فى أزواج ، حيث لابد للقارىء أن يقدم ارتباطاً مفقوداً . والعمل ملىء « بأوجه عدم التحدد » ، أى بالعناصر التي تعتمد في تأثيرها على تفسير القارىء ، والتى يمكن تفسيرها بعدد من الطرق المختلفة ، وربما المتعارضة فيما بينها . والمفارقة فى ذلك هى أنه كلما زادت المعلومات التى يقدمها العمل ، كلما أصبح غير محدد بدرجة أكبر . وعبارة شيكسبير (secret black and midnight hags)* تضيق بمعنى من المعانى أنواع العفاريت المقصودة ، وتجعلها أكثر تحديداً ، لكن لأن النعوت الثلاثة جميعها غنية بالايحاءات ، وتثير استجابات مختلفة فى مختلف القراء ، فقد جعل النص نفسه أقل تحدداً في محاولته لأن يصبح أكثر تحدداً .

إن عملية القراءة ، بالنسبة لنظرية التلقى ، هى دائماً عملية ديناميية ، حركة مركبة وتفتح خلال الزمن ، والعمل الأدبى نفسه يوجد كمجرد ما أسماه المنظر البولندى رومان إنجاردن Roman Ingarden منظومة من « التخطيطات » Schemata ، أو التوجيهات العامة ، التى يجب أن يحققها القارىء . ولكى يفعل ذلك ، سوف يجلب القارىء إلى العمل « قناعات مسبقة » معينة ، أى سياقاً غائماً من المعتقدات والتوقعات التى سيتم في إطارها تقييم مختلف سمات العمل . إلا أنه مع تقدم عملية القراءة ، سوف تتعدل هذه التوقعات نفسها بما نتعلمه ، وتبدأ الحلقة التأويلية فى الدوران ـ متحركةً من الجزء إلى الكل ثم إلى الجزء مرة ثانية . وفى مجاهدته من أجل بناء معنى متماسك من النص ، سيختار القارىء أو القارئة وينظم عناصره فى كليات متسقة ، مستبعداً بعضها ومبرزا بعضها إلى الصدارة ، و « مضفياً التعين » على عناصر معينة بطرق معينة ، وسيحاول القارىء أو القارئة أن يجمع المنظورات المختلفة ضمن العمل معاً ، أو ينتقل من منظور إلى منظور لكى يشيد « وهما » متكاملاً . وما تعلمناه فى الصفحة الأولى سيخبو ويصبح « مختصراً » Foreshortened فى الذاكرة ، ربما ليتحدد جذرياً بما سنتعلمه فيما بعد . فالقراءة ليست حركة مستقيمة إلى الأمام ، مجرد مسألة تراكمية : إذ أن تخميناتنا الأولية تولّد إطاراً مرجعياً لتفسير ما يتلوها ، لكن ما يتلوها قد يبدل على نحو استرجاعى فهمنا الأصلى ، مركزاً الضوء على بعض سماته

* عفاريت منتصف الليل السوداء السرية ـ م

ومزيحاً بغيرها إلى الخلفية . وأثناء استمرارنا فى القراءة نطرح افتراضات ، ونراجع معتقدات ، ونقوم باستنتاجات وتوقعات تزداد تعقداً باستمرار ؛ فكل جملة تفتح أفقاً يتم تأكيده ، أو تحديه ، أو تدميره من جانب الجملة التالية . ونحن نقرأ إلى الوراء وإلى الأمام فى آن واحد ، متنبئين ومسترجعين ، وربما واعين بتحققات ممكنة للنص أنكرتها قراءتنا . وإضافة إلى ذلك ، فإن كل هذه الفعالية المعقدة تنجز على مستويات كثيرة فى وقت واحد ، لأن النص له « خلفيات » backgraunds و « صدارات » Foregrounds ، ووجهات نظر قصّية مختلفة ، وطبقات بديلة للمعنى ، نتحرك نحن بينها باستمرار .

إن فولفجانج إيزر Wolfgang Iser ، الذى ينتمى إلى ما يطلق عليه اسم مدرسة كونستانس Constace لجماليات التلقى ، والذى كنت أناقش نظرياته فيما سبق بدرجة كبيرة ، يتحدث فى كتابه **فعل القراءة**(١٩٧٨) The Act of Reading عن « الاستراتيجيات » التى تجعلها النصوص تعمل ، وعن « المجموعات المصنفة الدائمة » repertoires من التيمات والاشارات المألوفة التى تحتويها . ونحن ، لكى نقرأ على الاطلاق ، بحاجة إلى أن نألف التقنيات والأعراف الأدبية التى ينشرها عمل معين ، ولابد أن نمسك إلى حد ما بزمام « شفراته » codes ، ونعنى بها القواعد التى تحكم منهجياً الطرق التى يُنتج بها معانيه . لنتذكر مرة أخرى لافتة مترو لندن التى ناقشتها فى المقدمة : Does must be carried on the escalator* فلكى أفهم هذه الملاحظة أجدنى بحاجة إلى القيام بماهو أكثر من مجرد قراءة كلماتها الواحدة تلو الأخرى . فأنا بحاجة إلى أن أعرف ، على سبيل المثال ، أن هذه الكلمات تنتمى إلى ما يمكن تسميته « شفرة مرجعية » _ إن اللافتة ليست مجرد قطعة تزيينية من اللغة موضوعة هناك لتسلية الركاب ، لكن يجب أخذها على أنها تشير إلى سلوك الكلاب والركاب الفعليين على السلالم المتحركة الفعلية . ولابد لى أن أستنفر معرفتى الاجتماعية العامة لادراك أن اللافتة قد وضعتها السلطات هناك ، وأن لدى هذه السلطات سلطة معاقبة المخالفين ، وأننى كعضو من الجمهور تجرى مخاطبتى بصورة ضمنية ، وكل هذه الأشياء ليست واضحة فى الكلمات نفسها . على ، بعبارة أخرى ، أن أعتمد على شفرات

* يجب أن تُحمل الكلاب على السلم المتحرك _ م

وسياقات اجتماعية معينة لكى أفهم الملحوظة بصورة صحيحة . لكننى كذلك بحاجة إلى أن أجعل هذه الشفرات والسياقات تتفاعل مع شفرات أو أعراف القراءة ـ وهى أعراف تخبرنى بأن « السلم المتحرك » يُقصد به the escalator هذا السلم المتحرك وليس سلما متحركا فى الباراجواى ، وأن must be carried يجب أن تُحمل » تعنى « يجب أن تُحمل الآن ، وهلمّ جرّا . ويجب أن أدرك أن « جنس » genre اللافتة هو بحيث يجعل من غير المحتمل ، تماماً أن يكون الالتباس الذى ذكرته فى المقدمة « مقصوداً » فعلا . وليس من السهل التمييز هنا بين الشفرات « الاجتماعية » و « الأدبية » : فإضفاء التعين على « السلم المتحرك » the escalator باعتباره « هذا السلم المتحرك » this escalator ، وذلك بتبنى عُرف قراءة يمحو الالتباس ، هو نفسه أمر يعتمد على شبكة كاملة من المعرفة الاجتماعية .

إننى ، إذن ، أفهم الملحوظة بتفسيرها بالنسبة لشفرات معينة تبدو مناسبة ؛ لكن هذا ليس كل ما يحدث عند قراءة الأدب بالنسبة لايزر . إذ لو كان هناك « تلاؤم » Fit تام بينَ الشفرات التى تحكم الأعمال الأدبية وبين الشفرات التى طبقناها لتفسير هذه الأعمال ، لأصبح كل الأدب غير ملهم مثله مثل لافتة مترو لندن . والعمل الأدبى الأشد فعالية بالنسبة لايزر هو العمل الذى يدفع القارىء أو القارئة إلى وعى نقدى جديد بشفراته وتوقعاته وشفراتها وتوقعاتها المألوفة . إن العمل يطرح للتساؤل ويحول المعتقدات الضمنية التى نجلبها إليه ، و « يزعزع » disconfirms عاداتنا الروتينية فى الادراك وهكذا يجبرنا على الاعتراف بها على ما هى عليه للمرة الأولى . وبدلا من مجرد تدعيم إدراكاتنا المعطاة ، فإن العمل الأدبى القيم ينتهك أو يتخطى هذه الطرق المعيارية للرؤية ، وهكذا يعلمنا شفرات جديدة للفهم . وهنا ثمة تواز مع الشكلية الروسية : فخلال فعل القراءة ، يجرى « نزع الألفة » عن افترَاضاتنا المتعارف عليها ، وتشييؤها إلى النقطة التى يمكننا فيها أن ننقدها ومن ثم نراجعها . وإذا كنا نُعدل النص باستراتيجاتنا للقراءة ، فإنه يُعد لنا فى نفس الوقت : ومثل الأشياء فى تجربة علمية ، فإنه قد يجيب « إجابة » غير متوقعة على « أسئلتنا » . وكل معنى القراءة بالنسبة لنا قد مثل إيزر ، هو أنها تجعلنا على وعى أعمق بذواتنا ، وتبلور وجهة نظر نقدية لهوياتنا . وكأن ما كنا « نقرأه » ، ونحن نشق طريقنا خلال كتاب ، هو أنفسنا .

تقوم نظرية التلقى عند إيزر ، فى الحقيقة ، على أساس أيديولوجيا إنسانية ليبرالية : على أساس اعتقاد بأننا أثناء القراءة يجب أن نكون مرنين ومتفتحى الذهن ، مستعدين لأن نطرح معتقداتنا للتساؤل ونسمح لها بأن تتحول . وخلف هذا الطرح يمكن تأثير تأويل جادامر ، بثقته فى معرفة الذات تلك التى ازدادت ثراءً ، والتى تنبع من اللقاء مع غير المألوف . لكن نزعة إيزر الانسانية الليبرالية ، مثل معظم المذاهب من هذا النوع ، أقل ليبرالية مما تبدو للوهلة الأولى . فهو يكتب أن القارىء ذا الالتزامات الأيديولوجية القوية يمكن أن يكون قارئا غير مناسب ، حيث أن انفتاح هذا القارىء أو القارئة أمام القوة التحويلية للأعمال الأدبية يكون أقل احتمالاً . وهذا يتضمن أننا لكى نمر بالتحول على يد النص ، يجب أن نكتفى ، فى المقام الأول ، بالإيمان بمعتقداتنا بصورة مؤقتة تماماً . فالقارىء الجيد الوحيد يجب أن يكون ليبرالياً بالفعل : إن فعل القراءة ينتج نوعاً من الذات الانسانية تفترضه القراءة سلفاً هو الآخر . وهذا متناقض أيضاً على نحو آخر : لأننا إذا كنا نكتفى بالإيمان بمعتقداتنا بخفة فى المقام الأول ، فإن جعل النص يطرحها للتساؤل ويخربها ليس أمراً بالغ الدلالة فى الحقيقة . وبعبارة أخرى ، لن يكون قد حدث الكثير فعلاً . فلن يكون قد تم توبيخ القارىء أو القارئة بشكل جذرى ، بقدر ما سيكون قد عاد ببساطة إلى نفسه أو إلى نفسها كذات ليبرالية على نحو أشمل . إن كل ما يخص الذات القارئة يُطرح للتساؤل خلال فعل القراءة ، باستثناء نوع الذات (الليبرالية) الذى تكونه : فهذه الحدود الأيديولوجية لا يمكن نقدها بأية حال ، لأن النموذج بكامله سينهار عندئذ . بهذا المعنى ، تكون التعددية والنهاية المفتوحة لعملية القراءة مسموحاً بهما لأنهما تفترضان سلفاً نوعاً معيناً من الوحدة المقفلة التى تظل دوماً فى مكانها : أعنى وحدة الذات القارئة ، التى يجرى انتهاكها وتخطيها فقط لكى تعود إلى نفسها على نحو أكثر إكتمالاً . ومثلما مع جادامر ، فإننا نستطيع أن نغزو الأراضى الأجنبية لأننا دائماً فى دارنا بصورة سرية . ونوع القارىء الذى سيؤثر فيه الأدب أعمق تأثير هو ذلك المتسلح فعلا بالنوع « الصحيح » من القدرات والاستجابات ، والماهر فى تشغيل تقنيات نقدية معينة ، والمدرك لأعراف أدبية معينة . لكن هذا هو ، على وجه الدقة ، نوع القارىء الذى يكون أقل احتياجاً للتأثر . ومثل هذا القارىء « متحول » من البداية ، ومستعد للمخاطرة بالمزيد من التحول بسبب هذه الحقيقة . فلكى تقرأ الأدب

« بفعالية » لابد أن تطبق قدرات نقدية معينة، قدرات تعرف دائماً على نحو إشكالى ، لكن هذه القدرات على وجه الدقة هى التى سيعجز « الأدب » عن طرحها للتساؤل ، لأن وجوده ذاته يعتمد عليها . وما عرفته على أنه عمل « أدبى » سيكون دائما وثيق الارتباط بما تعتبره تقنيات نقدية « مناسبة » : فالعمل « الأدبى » سيعنى ، بدرجة أو بأخرى ، العمل الذى يمكن إضاءته على نحو مفيد بواسطة هذه المناهج فى البحث . لكن فى هذه الحالة تكون الحلقة التأويلية حلقة شريرة بالفعل وليست حلقة خيرة : فما تستخلصه من العمل سيعتمد بدرجة كبيرة على ما تضعه فيه فى المقام الأول ، وليس هناك مجال كبير لأى « تحدٍ » عميق الجذور للقارئ . ويبدو أن إيزر يتجنب هذه الحلقة الشريرة بالتأكيد على قدرة الأدب على تمزيق وتغيير هيئة شفرات القارئ : لكن ذلك نفسه ، كما أوضحت ، يفترض فى صمت نفس نوع القارئ « المعطى » الذى يأمل فى توليده من خلال القراءة . إن انغلاق الدائرة بين القارئ والعمل يعكس انغلاق مؤسسة الأدب الأكاديمية ، التى لا تحتاج إلى الانتساب إليها إلا أنواع معينة من النصوص والقراء .

إن مذاهب الذات الموحَّدة والنص المغلق تكمن بصورة مستترة تحت النهاية المفتوحة الظاهرية لجانب كبير من نظرية التلقى . فنجد أن رومان إنجاردن فى كتابه **العمل الفنى الأدبى** (١٩٣١) The Literary Workof Art يفترض بصورة دوجمائية أن الأعمال الأدبية تشكل كليات عضوية ، ومعنى ملء القارئ لفجوات « أوجه عدم التحدد » فيها هو إكمال هذا التناغم . يجب على القارئ أن يربط بين مختلف أجزاء وشرائح العمل بطريقة « ملائمة » ، وبالأحرى على غرار كتب صور الأطفال التى تلونها طبقاً لتعليمات الصانع . إن النص ، بالنسبة لانجاردن يأتى مجهزاً سلفاً بأوجه عدم تحدده ، ولابد للقارئ أن يضفى عليه التعين « بطريقة صحيحة » . وهذا يحد من نشاط القارئ ، ويختزله أحياناً إلى ما يقرب من مناول أدبى ، يتلكأ ويملأ فجوات عدم التحدد . لكن إيزر صاحب عمل أكثر ليبرالية ، يمنح القارئ درجة أكبر من المشاركة مع النص : فالقراء المختلفون أحرار فى أن يحققوا النص بطرق مختلفة ، وليس هناك تفسير صحيح وحيد يستنفد طاقته السيمانطيقية . لكن هذا الكرم مشروط بتوجيه واحد مشدد : إذ يجب على القارئ أن يبنى النص بحيث يجعله متسقاً داخلياً . ونموذج إيزر للقراءة

وظيفى أساساً : إذ يجب جعل الأجزاء تتوافق بصورة متجانسة مع الكل . وخلف هذا التعصب التعسفى ، فى الحقيقة ، يكمن تأثير علم نفس الجشتالت Gestalt ، باهتمامه بتكامل المدركات المستترة فى كل مفهوم . وإنه لحقيقى أن هذا التعصب من العمق فى النقاد الحديثين لدرجة يصعب معها النظر إليه على أنه مجرد تعصب ـ أى على أنه تفضيل مذهبى ، لا يقل قابلية للنقاش وللخلاف عن أى تعصب آخر . وليس هناك حاجة مطلقاً لافتراض أن الأعمال الأدبية إما أنها تكون أو يجب أن تكون كليات متناغمة ، وأن الاحتكاكات والتصادمات الموحية العديدة للمعنى يجب أن يقوم النقد الأدبى « بتوليفها » processed بلطف لحثها على أن تفعل ذلك . إن إيزر يرى أن إنجاردن مفرط فى « نزعته العضوية » فى آرائه عن النص ، ويقدر الأعمال الحداثية ، المتعددة الجوانب ، وذلك ، جزئياً ، لأنها تجعلنا واعين ذاتياً بدرجة أكبر بجهد تفسيرها . لكن ، وفى نفس الوقت ، فإن « انفتاح » العمل هو شىء يجب إزالته تدريجياً ، بينما يتوصل القارىء إلى بناء فرضية عمل يمكنها أن تستوعب وأن تجعل أكبر عدد من عناصر العمل متماسكة فيما بينها .

إن أوجه عدم التحدد تحفزنا للقيام بفعل إلغائها ، لنحل محلها معنى مستقراً . إنها ، بتعبير إيزر التسلطى الموحى ، يجب « تطبيعها » ـ أى ترويضها وإخضاعها لبنية معنى راسخة . إن القارىء ، فيما يبدو ، منخرط فى منازلة النص قدر انخراطه فى تفسيره ، يجاهد لتثبيت إمكانياته الفوضوية « متعددة الدلالة » ضمن إطار يمكن التحكم فيه . ويتحدث إيزر بصراحة تامة عن « اختزال » هذه الامكانيات المتعددة الدلالة إلى نوع من النظام ـ وربما فكر المرء فى أنها طريقة غريبة للحديث بالنسبة لناقد « تعددى » . وما لم يتم ذلك ، فإن الذات القارئة الموحدة ستكون مهددة ، وتصبح غير قادرة على أن تعود إلى نفسها ككيان متوازن من خلال علاج « التصحيح الذاتى » للقراءة .

من المفيد دائماً اختبار أى نظرية أدبية بأن نسأل : كيف يمكن أن تعمل مع رواية جويس Joyce صحوة فينيجان Finnegan's Wake ؟ والاجابة فى حالة إيزر لابد أن تكون : ليس على ما يرام تماماً . من المعترف به أنه يتناول رواية جويس يوليسسUlysses ؛ لكن اهتماماته النقدية الرئيسية تنصب على

فن القص الواقعى منذ القرن الثامن عشر ، وهناك طرق يمكن بها جعل يوليسس تتمشى مع هذا النموذج . فهل يمكن لرأى إيزر فى أن الأدب الأكثر صلاحية يقلق ويتخطى الشفرات الجاهزة ، أن يصلح بالنسبة للقراء المعاصرين لهوميروس ، أو دانتى ، أو سبنسر ؟ أليست وجهة نظر أكثر تعبيراً عن ليبرالى أوربى حديث ، من المؤكد أن « أنساق الفكر » بالنسبة له تحمل رنّة سلبية أكثر منها إيجابية ، ومن ثم فإنه سينظر إلى نوع الفن الذى يبدو أنه يدّمرها ؟ ألم يقم جزء كبير من الأدب « المناسب » Valid على وجه الدقة بتأكيد الشفرات الجاهزة لعصره بدل أن يقلقها ؟ إن تحديد موضع قوة الفن فيما هو سلبى أساساً ـ فيما يتخطى وينزع الألفة ـ يعنى بالنسبة لكل من إيزر والشكليين موقفاً محدداً ضمنياً تجاه الأنساق الاجتماعية والثقافية لعصر المرء : وهو موقف يعادل ، فى الليبرالية الحديثة ، الشك فى أنساق الفكر بوصفها كذلك . وقدرة الليبرالية على فعل ذلك تعدّ شهادة بليغة على تناسيها لنسق فكرى محدد : هو ذلك الذى يعزز موقفها .

وحتى ندرك حدود نزعة إيزر الانسانية الليبرالية ، سنعارضه بإيجاز بمنظر آخر من منظرى التلقى ، هو الناقد الفرنسى رولان بارت Roland Barthes . إن تناول كتاب بارت **لذة النص** (١٩٧٣) . The Pleasure of the Text مختلف عن تناول إيزر بقدر ما يتخيل المرء ـ وهو الاختلاف ، من زاوية القالب النمطى ، بين لذّى فرنسى وعقلانى ألمانى . وبينما يركز إيزر أساساً على العمل الواقعى ، يقدم بارت تقريراً شديد التعارض عن القراءة بأن يأخذ النص الحداثى ، وهو نص يذيب كل معنى متمايز إلى تلاعب حرّ بالكلمات ، ويسعى إلى فك أنساق الفكر القمعية عن طريق الزلات والهفوات التى لا تنقطع للغة . ومثل هذا النص لا يتطلب « علم تأويل » hermeneutics بقدر ما يتطلب « علم شبق » erotics : فحيث أنه لا توجد طريقة لاحتجازه فى معنى محدد ، فإن القارىء يسترسل ببساطة فى الانزلاق المعذب للعلامات ، فى الومضات المستفزة للمعانى التى تطفو لتعود للغوص . إن القارىء ، الواقع فى أحبولة هذا الرقص الجياش للغة ، والذى يجد البهجة فى أنسجة الكلمات ذاتها ، يعرف اللذات الهادفة لبناء نسق متماسك ، ولربط العناصر النصية معاً ببراعة لتدعيم الذات الموحدة ، أقل مما يعرف نوبات الشعور المازوكى بأن الذات محطمة ومبعثرة خلال الأحبولة المتشابكة للعمل نفسه . إن القراءة

تشبه المختبر أقل مما تشبه المخدع . وبدلاً من أن يعيد النص الحداثى القارىء إلى نفسه ، فى استعادة نهائية ما لذاتيته التى طرحها فعل القراءة للتساؤل ، فإنه يفجر الهوية الثقافية المضمونة للقارىء أو القارئة ، فى متعة Jouissance تعدّ بالنسبة لبارت نعمة قراءة وذروة جنسية .

ربما يكون القارىء قد خمن أن نظرية بارت لا تخلو من مشكلات . فثمة شىء مزعج بعض الشىء فى نزعته اللذية الطليعية مطلقة العنان فى عالم يفتقر فيه الآخرون إلى الغذاء وليس فقط إلى الكتب . وإذا كان إيزر يقدم لنا نموذجاً « معيارياً » متجهماً يكبح جماح الامكانيات اللا محدودة للغة ، فإن بارت يقدم لنا خبرة خاصة ، لا ـ اجتماعية ، وفوضوية فى جوهرها ، ربما لا تزيد عن كونها الوجه الآخر لنموذج إيزر . فكلا الناقدين يكشف عن نفور ليبرالى من الفكر النسقى ، وكلاهما ، بطرق مختلفة ، يجهل وضع القارىء فى التاريخ . فالقراء لا يصادفون النصوص فى فراغ بالطبع : فكل القراء لهم أوضاعهم الاجتماعية والتاريخية ، والطريقة التى يفسرون بها الأعمال الأدبية سوف تتشكل بعمق نتيجة لهذه الحقيقة . وإيزر واع بالبعد الاجتماعى للقراءة ، لكنه يختار أن يركز أساساً على جوانبها « الجمالية » ؛ وهناك عضو فى مدرسة كونستانس له عقلية أكثر تاريخية هو هانز روبرت ياوس Hans Robert Jauss ، وهو يسعى بطريقة جادامرية لتحديد موقع العمل الأدبى ضمن « افقه » التاريخى ، أى سياق المعانى الثقافية التى أنتج العمل فى إطارها ، ثم يستكشف العلاقات المتغيرة بين هذا الأفق وبين « الآفاق » المتغيرة لقرائه التاريخيين . وهدف عمله هو إنتاج نوع جديد من التاريخ الأدبى ـ تاريخ لا يتمحور حول المؤلفين ، والمؤثرات ، والاتجاهات الأدبية ، بل حول الأدب كما تعرفه وتفسره مختلف لحظات « تلقيه » التاريخى . ولا يعنى هذا أن الأعمال الأدبية نفسها تظل ثابتة ، بينما تتغير تفسيراتها : فالنصوص والتقاليد الأدبية تتحول هى نفسها بنشاط وفقاً لمختلف « الآفاق » التاريخية التى يجرى تلقيها فى إطارها .

وهناك دراسة أكثر تفصيلاً للتلقى الأدبى هى كتاب جان ـ بول سارتر Jean - PaulSartre ، ما هو الأدب ؟ (١٩٤٨) What is Literature . وما يوضحه كتاب سارتر هو حقيقة أن تلقى العمل لا يكون أبداً مجرد حقيقة